DER KURBAYERISCHE HOFBAUMEISTER JOSEPH EFFNER (SCHLEISSHEIM)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (SEKTION I)

DER

K. B. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT ZU MÜNCHEN

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

VORGELEGT VON

MAX HAUTTMANN

IM JULI 1910.

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1912

Genehmigt auf Antrag der Herren:

Professor Dr. BERTHOLD RIEHL
Professor Dr. PAUL WOLTERS

Die vollständige, mit 30 Lichtdrucktafeln ausgestattete Arbeit erscheint unter dem Titel: «Der kurbayerische Hofbaumeister Joseph Effner, ein Beitrag zur Geschichte der höfischen Kunstpflege, der Architektur und Ornamentik in Deutschland zu Anfang des 18. Jahrhunderts» als Heft der *„Studien zur Deutschen Kunstgeschichte"* im Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), Straßburg i. Els.

EINLEITUNG.

Kurfürst Maximilian I. (1597—1651) sicherte Bayern eine ausschlaggebende Stellung unter den Staaten Deutschlands. Er hat auch seine Residenzstadt in die Zahl der führenden deutschen Kunstzentren eingereiht. Seit dem 16. Jahrhundert übernimmt München im deutschen Kunstleben eine charakteristische Rolle, die es konsequent bis zum 19. Jahrhundert durchführt: der Hof greift die fremden Strömungen, die in diesen uneinheitlichen, vom Ausland abhängigen oder immer wieder beirrten Jahrhunderten nach Deutschland eindringen, mit am frühesten auf und läßt in München durch fremde oder im Ausland geschulte Künstler stilreine, weithinwirkende Denkmäler, hauptsächlich architektonische, der in jedem Zeitpunkt gerade für vorbildlich erachteten Kunst erstehen. Auch andere deutsche Fürstenhöfe schufen stolze Residenzen und prunkvolle Kirchen. An keinem wiederholt sich das Schauspiel einer derartig intensiven, langdauernden, durch das von einer Generation auf die andere sich forterbende ungewöhnliche Interesse und Verständnis des Fürstenhauses getragenen Kunstpflege und in keiner andern deutschen Stadt spiegelt sich das Nacheinander der ausländischen Einflüsse, von den italienischen des 16. bis zu den englischen des späten 18. Jahrhunderts, so lückenlos und eindrucksvoll wieder wie in München.

Im 16. und 17. Jahrhundert kann die sprunghafte und epi-

sodenartige höfische Kunstpflege noch nicht aufkommen gegen die gesicherte, auf den Glanzzeiten der deutschen Kunst fussende Tradition der ehrwürdigen süddeutschen Kunstmetropolen Augsburg und Nürnberg. Für die hohe Architektur zwar sichern sich — die Bedeutung der imposanten Rathäuser und Patrizierbauten voll eingeschätzt — die Höfe allmählich die Führung. In den Städten aber sitzt die tüchtige im Volke wurzelnde Kunst, das bodenständige Kunstgewerbe, sie sind vor allem die einflußreichen Mittelpunkte der für diese Jahrhunderte außerordentlich wichtigen Vorlagenproduktion und des deutschen Kunstverlags: die Augsburger und Nürnberger «Modelbücher» (Stickerei- und Webereivorlagen), «Kunstbücher» für Gefäße, Geräte, Möbel, die architektonischen Lehrbücher, Aufnahmen und Entwürfe, Ornamentstiche bilden den einzigen glatten Faden durch den Knäuel der deutschen Kunst, die feste Linie, auf die die Betrachtung der ausgeführten Arbeiten immer wieder zurückgreifen muß. Und wenn auch ihre Erfolge bescheiden waren, so zeugen die 1662 gegründete Nürnberger Kunstakademie, die erste in Deutschland, die Stadtakademie (1710) und die Kaiserl. Franziscische-Akademie (1755) in Augsburg[1] doch von den lebhaften künstlerischen Interessen der Städte.

Politisch hatte schon lange der Absolutismus die Macht des Bürgertums gebrochen. Es währte aber bis zum 18. Jahrhundert bis die höfische Kunst die Bedeutung der Städte dauernd überflügelte. Die großzügigen Invasionen italienischer und flämisch-italienischer Kunst in München hatten im grunde keine tiefere Resonanz gefunden, — wenn die fremden Künstler sterben oder wegziehen, ist es bald wieder still. Erst der im Anfang des 18. Jahrhunderts nach München verpflanzten französischen Hofkunst gelingt es wirklich Wurzel zu fassen und eine einheimische Schule, die Münchner Rokokoschule, zu erwecken, die in wenigen Jahren sich ein Einflußgebiet von Wien und Prag bis Mannheim und Weingarten, von Innsbruck und Maria Einsiedeln in der Schweiz bis Dresden und Bonn

schafft und alle andern Schulen des deutschen Südens[2] hinter sich läßt.

Diese fruchtbare und folgenwichtige Verpflanzung französischer Kunst nach München knüpft sich an den Namen des Kurfürsten Max Emanuel (1679—1726) und seines leitenden Architekten Joseph Effner (1687—1745).

Für die Geschichte des deutschen 18. Jahrhunderts wird eine Untersuchung der Münchner Kunstverhältnisse wesentlich sein, weil sie vielfach vorbildlich und im allgemeinen typisch sind für die höfische Kunstpflege der Zeit: die Aufgaben, die überschwenglichen Projekte, die Berufung ausländischer Künstler, der Großbetrieb, die Werkstätten, die Geldwirtschaft wiederholen sich an allen deutschen Höfen bis herunter zum kleinen Herzog, Bischof und Klosterabt. Dazu kann man kaum irgend ein Gebiet der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts herausgreifen, ohne einmal durch einen Künstlernamen, einen stilistischen Anklang auf München hingewiesen zu werden.

Die Stilgeschichte hat sich vorerst noch wenig mit der Kunst des 18. Jahrhunderts befaßt. Bei dem allgemeinen Hinweis auf den Brennpunkt dieser Kultur — er hat durch Friedrich den Großen seine klassische Formulierung gefunden in dem bekannten Satz über die deutschen Fürsten: il n'y a pas jusqu'au cadet du cadet d'une ligne appanagée, qui ne s'imagine être quelque chose de semblable à Louis XIV; il bâtit son Versailles; il a ses maitresses; il entretient ses armées[3] — ging man bis vor kurzem so weit in jeder langgestreckten Fassade und jedem architektonischen Garten sofort und nichts als eine mehr oder weniger ungenügende Imitation des Schlosses von Versailles zu sehen und mit diesem billigen Schlagwort jede weitere Betrachtung abzuschneiden. Natürlich hat das Hauptdenkmal der französischen Hofkunst, an dem sich ein neuer Stil entwickelte, und besonders ein so eindrucksvoller Teil wie die Galerie des Glaces häufig und lange anregend

gewirkt. In Deutschland entstanden im 18. Jahrhundert, wenigstens auf dem Papier, ebenso ausgedehnte Schlösser; eine Kopie von Versailles ist nicht bekannt; die blieb dem historisierenden 19. Jahrhundert vorbehalten. Zu den Zeiten des lebendigen und mit einer beispiellosen Schnelligkeit weiterarbeitenden Stils aber erschien die Anlage von Versailles, — an und für sich als Umbau eines älteren Schlosses, den jede Generation wieder erweiterte und veränderte, nicht zur Vorlage geeignet — bereits nach wenigen Jahrzehnten, sicher schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts, als veraltet, unbequem und unmodern. Daß die deutschen Fürsten sich Versailles zum Vorbild nahmen heißt kunstgeschichtlich gesprochen: sie wandten sich für ihre Bauten direkt oder indirekt an die Pariser Hofkunst. «La plupart des Souverains .. se sont empressés d'attirer dans leurs états des architectes de notre nation .... Paris est à l'Europe ce qu'étoit la Grèce, lorsque les arts y triomphoient: elle fournit des artistes à tout le reste du monde» kann Patte 1765 mit Stolz sagen [4].

Wäre Deutschland nichts weiter als ein großes Absatzgebiet für Pariser Arbeit, so erweist eine Untersuchung der hier entstandenen Werke jedenfalls der französischen Kunstgeschichte einen Dienst: nachdem die allerersten Pariser Künstler, Cotte, Boffrand, Oppenord, für deutsche Höfe tätig sind, liefern diese Arbeiten notwendige Ergänzungen nicht nur zum Inventar sondern auch zur Entwicklungsgeschichte der französischen Kunst [5]. Nun aber finden sich neben den französischen deutsche Arbeiten; eine unübersehbare Menge; darunter Werke allererster Qualität; neben der höfischen eine kirchliche und bürgerliche Kunst; und diese Werke sind, bei allen Beziehungen zur französischen Kunst, deutlich von ihr verschieden und unter sich verwandt. Mit Worten wie «Nachahmungen des Französischen», die französischen Maßstab erforderten und oft schlecht beständen, «Verwilderungen», «Ausartungen», läßt sich das deutsche Rokoko nicht abtun.

Sollten es wirklich nur äußere Verhältnisse, der unleugbare wirtschaftliche Aufschwung Deutschlands im 18. Jahrhundert, die starke Nachfrage nach Kunst gewesen sein, die jetzt allenthalben die heimische Kunstübung neu aufleben, im Anschluß an die französische Kunst zum erstenmal nach fast zwei Jahrhunderten in Deutschland wieder eine durchgehende, vom breitesten Volk getragene Formenwelt entstehen lassen, die sich so kräftig und zäh erwiesen hat, daß sie heute noch in unserer Bauernkunst fortlebt? In ganz Europa, in Italien, Spanien, Portugal, den Niederlanden, Dänemark, Rußland, haben sich die Fürsten Versailles zum Vorbild genommen, Landeskinder in Paris ausbilden lassen, französische Künstler und Kunsthandwerker berufen. Warum hat der Stil nirgends Wurzel gefaßt als allein in Deutschland? Wollte man wirklich in den deutschen Schloßbauten des 18. Jahrhunderts, in der Innendekoration und der Ornamentik nichts als Nachahmungen der französischen Kunst sehen, wie sollen dann die süddeutschen Rokokodome, die deutsche Rokokoplastik, Höhepunkte deutschen Kunstschaffens überhaupt, erklärt werden, nachdem das französische Rokoko weder im Kirchenbau, noch in der Plastik irgend etwas geschaffen, sondern beide Gebiete dem Klassizismus überlassen hat? Und wie findet man sich mit der merkwürdigen Erscheinung des Münchner Hofbaumeisters Francois de Cuvilliés ab? (geb. 1695 in Soignies in Belgien, † 1768 in München). Die Franzosen bemühen sich den Mann, der sein ganzes Leben in Deutschland gearbeitet hat, als den ihrigen zu betrachten, trotzdem sie etwas Deutsches an ihm spüren, und fühlen, daß seine Erscheinung notwendig und wesentlich ist zum Bilde des Louis XV, daß der Stil in ihm erst seine Reife und seinen Höhepunkt erreicht[6]. Und wir herüben dürfen ihn nach Geburt und Art nicht für uns in Anspruch nehmen, empfinden aber auch die deutschen Elemente in seiner Kunst und können ihn ebensowenig missen im Gesamtbild des deutschen Rokoko, mit dem er wieder als edelste Blüte in tausend Fasern verwachsen ist[7].

In der Persönlichkeit Cuvilliés mag die Lösung der Fragen angedeutet liegen: niederländisches Blut führt der Pariser Kunst des 18. Jahrhunderts ihre stärksten Kräfte zu (Watteau, Oppenord, Gillot, Audran). Im Rokoko, der Reaktion gegen den Klassizismus, setzt sich in Frankreich romanisch-germanisches Wesen durch gegenüber den romanisch-keltischen Bestandteilen der Nation [8]. Darum wirkt es bei uns so stark: Deutschland hat Eigenes zu sagen zu dieser Kunst, es greift die wesensverwandten Elemente auf und entwickelt sie in einem selbständigen nationalen Stil, der auch die Ausfallsgebiete des französischen Rokoko, Kirchenbau und Plastik, umfaßt, trotz aller gelegentlichen Uebertreibungen und Zuchtlosigkeiten logisch und gestaltungsstark bis zu ihren letzten Möglichkeiten. Die Befruchtung geht, zum zweitenmal in der Geschichte der Kunst, wie in den Zeiten der Gotik, von Frankreich aus. An der Verwirklichung dieses germanischen Stiles arbeitet Deutschland wieder Seite an Seite mit Frankreich und mit noch größerer Intensität, weil dort der nebenher weiterlaufende Klassizismus hemmend wirkt, während hier der Einfluß der freien malerischen Strömungen des italienischen Barock die Entfaltung fördert. Louis XV und deutsches Rokoko ergeben — Cuvilliés ist die Probe auf die Rechnung — erst in ihrem Zusammen den Stil Rokoko. Der Niederländer Cuvilliés spricht in Deutschland das letzte Wort.

Es ist notwendig, das deutsche Rokoko als eine eigenen Gesetzen folgende nationale Spielart des Gesamtstils aufzufassen, um einen Künstler zu würdigen, der in anderm Sinn als Cuvilliés eine Verbindung herstellt zwischen Deutschland und Frankreich. Steht Cuvilliés zur Zeit des reifen Stils zwischen oder über den beiden Ländern, beiden und keinem angehö end, so stellt sich in der Kunst des in Frankreich geschulten Deutschen Joseph Effner das Werden des deutschen Rokoko, die Abzweigung vom französischen Hauptstamm dar. verdichtet zu dem Bilde einer persönlichen Entwicklung.

Das allmähliche Eindringen der französischen Kunst nach Deutschland am Ausgang des 17. Jahrhunderts läßt sich, abgesehen vom Ornamentstich, an ihrem Vorort München am besten beobachten. Es wirkt, wohl vorbereitet in der politischen und allgemein-kulturellen Lage[9], ganz organisch. Nach den engen Wechselbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich in der Gotik hat die Kunst der beiden Länder auch in den folgenden Jahrhunderten hin und wieder Fühlung genommen und bei dem gemeinsamen Gegensatz zu Italien und den Niederlanden die gleichen äußeren Einwirkungen erfahren.

Wie Karl VIII. 1495 eine Kolonie italienischer Baumeister und Werkleute von Neapel nach Amboise verpflanzte, so finden sich in Deutschland im 16. Jahrhundert italienische Künstlertrupps: ein direktes Gegenstück wären die 27 Werkleute, die 1537 aus Mantua nach Landshut zum Bau der Residenz berufen wurden. Aber während sich in Frankreich, anknüpfend an jene Schule der Loire und gefördert durch immer wieder neu unter Ludwig XII. und Franz I. berufene Italiener eine blühende nationale Renaissancekunst entwickelt, ist in Deutschland der Einfluß der italienischen Künstler auf die Architektur ganz gering und die Wege zu einer Renaissance, die der deutschen Kunst auf den anderen Gebieten ihre stärksten Kräfte erschlossen hatten, bleiben zum großen Teil Einzellösungen. Nur an einzelnen Orten und verhältnismäßig spät kommt es wirklich zu einem neuen Stil. Aber selbst in ihren Hauptburgen, den Städten, gibt sich die deutsche Renaissance, uneinheitlich und unklar in ihren Zielen, bald niederländischen Einflüssen hin und in den Gegenden, wie den bayerischen, wo sie nur wenig an den Fürstenhöfen in Erscheinung tritt, werden die oberitalienischen Werkleute fast direkt abgelöst von den flämischen Wanderkünstlern italienischer Schulung: Friedrich Sustris und Pieter Candid die Michaelskirche und die Maximilianische Residenz repräsentieren in München glänzend diese Richtung. Die französische Kunst setzt den flämischen Einflüssen viel

stärkeren Widerstand entgegen [1]. Doch die flandrische Teppichweberei, die Heinrich IV. in Frankreich einführt, und die von Maximilian I. gegründete erste Münchner Gobelinfabrik unter Hans v. d. Biest (1604—1615) — Rubens, der für Maria von Medici wie für München, Freising, Neuburg arbeitet, sind auch hier deutliche Parallelen. Auf die flandrischen Strömungen folgt die große Welle des italienischen Barock, die sich im 17. Jahrhundert über den Norden ergießt und in der Berufung Lorenzo Berninis nach Paris zum Ausbau des Louvre (1665) ihren stärksten Ausdruck findet. Es ist eine merkwürdige Fügung der Geschichte, daß in diesem Moment eine italienische Fürstin, Adelaide von Savoyen, nachdem sich ein Heiratsprojekt mit Ludwig XIV. zerschlagen hatte, als Gemahlin des Kurfürsten Ferdinand Maria (1651—1679) in München einzog (1652). Sie verpflanzte das geistig und künstlerisch immer noch stark interessierte italienische Hofleben nach München und berief neben Sängern, Dichtern, Musikern auch bildende Künstler aus ihrer Heimat. Dazu war sie eine besondere Gönnerin des Ordens der Theatiner, des wichtigsten Leiters der italienischen Barockbewegung nach dem Norden. Zum Bau einer Theatinerkirche bemühen sich Paris und München um den gleichen italienischen Architekten, Guarino Guarini. Er entscheidet sich für Paris und baut dort die Theatinerkirche Ste. Anne (begonnen 1662), während für die vom kurfürstlichen Paar gestiftete Münchner Theatinerkirche St. Kajetan Agostino Barelli aus Bologna berufen wird (1662).

Die Ueberlegenheit der gefestigten französischen über die durch den dreißigjährigen Krieg ganz zerrüttete deutsche Kunst zeigt sich jetzt deutlich: in Paris unterliegt Bernini, der gefeiertste Architekt der Welt, der nationalen Kunst, Perrault; damit ist für Europa der Sieg der französischen über die italienische Kunst entschieden. Auch in München können sich, wie es gewöhnlich geht, die aus dem Ausland berufenen Meister nicht halten. Aber hier sind es nur wieder andere

Fremde, die sie verdrängen: jene Muratori, die vom Südabhang der Alpen, am Lawiser- und Comersee zu hause, im 17. Jahrhundert halb Europa, Italien bis hinunter nach Rom, Oesterreich, Deutschland, Frankreich bis weit in den Norden überschwemmen[11]. Besonders zur Zeit des dreißigjährigen Krieges finden diese Wandertrupps in Deutschland mit Neubauten und Reparaturen reichlich Beschäftigung und fühlen sich hier halb als Einheimische. Als ihre Führer setzen sich einzelne Baumeisterfamilien, die wieder unter sich verwandt sind[12], in den verschiedenen Gegenden fest, im Bayerischen noch vor der Mitte des Jahrhunderts die Zuccalli und Viscardi[13]. Die Bauten des Hofs zogen die Muratori vom Land nach München herein, aus der Heimat kamen neue Nachschübe. Der Begabteste und Verschlagenste unter diesen Leuten, Enrico Zuccalli aus Graubünden (ca. 1642—1724), setzt sich nach dem Sturz Barellis an die Spitze des Theatinerkirchenbaues (1673 Hofbaumeister, 1677 Oberbaumeister). In den 70er Jahren ist München der Mittelpunkt einer ausgedehnten oberitalienischen Künstlerkolonie, die auch die reichen Klöster des Alpenvorlands vielfach in Anspruch nehmen. Neben den Zuccallis treten Giovanni Antonio Viscardi (1685 Hofbaumeister, † 1713) Lorenzo Perti, Antonio Riva, Lorenzo Sciasca, Antonio Andreota hervor. Zu der gleichen Zeit, als in der Politik die Beziehungen zwischen Bayern und Frankreich zu dem Allianzvertrag von 1670 geführt hatten, nachdem dem Kurprinzen ein französischer Erzieher, Marquis Beauvau, bestellt worden war und München seit 1671 ein französisches Schauspiel besaß, erscheinen auch in der bildenden Kunst die ersten französischen Einflüsse.

In dem internationalen Kreis am Hofe Adelaidens begegnen einige französische Künstler[14]: die Maler Pierre Mignard, «Adelaidis Apelles», und Jean Delamonce, der an der Ausschmückung der Schlösser mitarbeitet, ein Ingenieur, ein Kupferstecher sind vorerst nachgewiesen; eingehendere Unter-

suchungen stehen noch aus[15]. Der entscheidende Schritt erfolgt jedenfalls erst unter Max Emanuel. Er schickt den Oberarchitekten Enrico Zuccalli auf 3/4 Jahre zu Studien nach Paris (1684/85), wohl mit dem speziellen Auftrag sich Anschauungen und Informationen zu holen zu dem in Schleißheim geplanten großen Schloßbau. Von zwei Münchner Künstlern, die ebenfalls in Paris auf kurfürstliche Kosten ihre Ausbildung vervollständigen sollten[16], war der Maler Andreas Wolf nicht zu bewegen, seine Heimat zu verlassen; dagegen kam der Kupferstecher Karl Gust. Amling (1651—1703)[17] zu François Poilly in die Lehre und pflegte nach seiner Rückkehr nach München den französischen Portraitstich mit sicherem Können und viel Geschmack. Im übrigen ist an den künstlerischen Unternehmungen des Hofs von französischem Einfluß zunachst nicht viel zu merken — auch von französischen Künstlern hört man um diese Zeit nichts mehr, wie überhaupt die Beziehungen zu Frankreich bald nach der Vermählung der Schwester Max Emanuels mit dem Dauphin (1680) locker geworden sind: der Kurfürst schließt eine Defensivallianz mit Oesterreich (1683), kämpft für den Kaiser gegen die Türken und vermählt sich 1685 mit der Tochter Leopolds I.

Aber außerhalb des Kreises der höfischen Kunst nimmt der französische Einfluß stetig zu: in Augsburg und Nürnberg erscheinen in den 80er Jahren Nachstiche nach Lepautre, Simon Vouet, Chauveau[18] rasch greifen die Kunsthandwerker, wie die Wessobrunner Stukkatoren[19], die Tischler[20], die französischen Motive auf und um 1700 sind sie zu einem eigenen süddeutschen Ornament, dem Laub- und Bandwerk im Augsburger Geschmack» verarbeitet. Der Münchner Hof hat mit dieser Entwicklung nichts zu tun: nachdem Max Emanuel seit 1692 als spanischer Generalstatthalter in Brüssel residiert, ist es hier recht still.

Die neun Jahre der niederländischen Statthalterschaft (1692—1701) wurden für Bayern in künstlerischer Beziehung

außerordentlich wichtig. Als Herrscher mit fast königlichen Machtbefugnissen und reichsten Mitteln, voll der überschwenglichsten Zukunftshoffnungen, die, nachdem das spanische Erbe seinem Hause gesichert schien, von Kaisertum und Weltmonarchie träumten, jung, sinnlos verschwenderisch und mit einem ungezügelten Hang nach Luxus und Prunk kommt Max Emanuel in das Land, wo, kaum ein Menschenalter nach dem Tode von Rubens, die große flämische Malerschule gerade ausklingt und das Kunstgewerbe in höchster Blüte steht. das wie kein zweites mit den Schätzen aller Jahrhunderte angefüllt ist und als erster Kunstmarkt Europas, als wichtigster Einfuhrplatz außereuropäischer Erzeugnisse alle Köstlichkeiten und Seltsamkeiten der Welt aufstapelt. Er wird zum geuerösen Mäcen, zum Kenner und Sammler größten Stils. Ohne Maß und Ziel kauft er[21]: Juwelen, Edelmetallarbeiten — das Hauptstück, ein goldenes Tafelservice, muß bald für die ungeheuerliche Summe von 450000 Gulden in Amsterdam verpfändet werden — Gemälde, Bronzen, Möbel, Spitzen, Stickereien, seltene Stoffe, Teppiche, Gobelins[22]. Die Anekdote[22], er habe einmal auf Atelierbesuchen bei Antwerpener Malern in einer knappen Stunde für 200000 Fr. Bilder gekauft und dabei, da er gab, was man verlangte, nach dem Urteil der Kenner um mehr als die Hälfte zu viel bezahlt, ist charakteristisch. Dieser «générosité outrée» verdankte der Kurfürst die Marmorstatue, die ihm der Kunsthändler van Soest in der Chambre et Académie de Peinture in Antwerpen setzen ließ: Max Emanuel und die Kurfürstin waren die häufigsten Gäste der großen Kunstmagazine, die für ganz Europa und alle Höfe «rare Dinge», «tout ce qu'on pouvoit souhaitter de plus riche et de plus curieux» lieferten und alle durchreisenden Fürstlichkeiten bei sich sahen: Lemens in Brüssel, van Soest und del Campo in Antwerpen, de Wisen in Rotterdam. Bei Gisbert van Keulen in Antwerpen erwarb der Kurfürst 1698 in einem Kauf für 90000 Gulden 105 erstklassige Gemälde, Rubens,

van Dyck, Snyders, Brouwer u. a., heute zum Teil Perlen der Münchner Pinakothek[24].

Die Beziehungen zu Frankreich werden in den Niederlanden sehr lebhaft. Max Emanuel läßt aus Paris vielerlei Dinge kommen, namentlich Marquetteriemöbel, mit denen sich das Pariser Kunstgewerbe damals den Markt erobert hatte, und ostasiatische Kunsterzeugnisse, die, von Frankreich[25] seit der Gründung der Compagnie de la Chine (1660) und den siamesischen Gesandtschaften noch stärker als von England und Holland importiert, in Paris außerordentlich in Mode waren (1698–1700 erste Einkaufsreise der Fregatte Amphidrite mit einer großen Vente in Nantes): Danet in Paris liefert 1698–1700 neben Gemälden von Poussin, Mignon und Teniers, neben Bronzen, Kassetten und Piedestalen in Marquetterie, Lüstern und Girandoles von Kristall, Bijouterien, Ringen, Knöpfen, Stockgriffen, diamantenbesetzten Hut- und Schuhschnallen usw. auch alte Porzellane in vergoldeter Bronze gefaßt, Lackkassetten mit kleinen Pagoden, moderne Möbel mit Dekoration im goût chinois. Porzellan sammelte Max Emanuel besonders eifrig: 1693 muß Zuccalli in der Münchner Residenz das «Holländische Kabinett[26]», vielleicht das früheste Porzellankabinett in Deutschland, einrichten. Dann beschäftigt der Kurfürst auch französische Künstler: Vivien erhält Porträtaufträge, der Schlachtenmaler Dominique Nollet, der Miniaturmaler Boully, der Garteningenieur Carbonet gehören zum Gefolge. Aber zu seinen Bauten läßt er Enrico Zuccalli mehrmals (1693, 1694/95, 1697/99) aus München nach den Niederlanden kommen.

Seit März 1701 residiert Max Emanuel wieder in München. Das Bild ist anfangs ähnlich wie in den Niederlanden: in der Architektur herrscht noch der späte italienische Barock, Schloß Schleißheim wird nach Zuccallis Plänen, die sich eng an Berninis Louvreprojekt — es war vor 40 Jahren in Paris abgelehnt worden — anschließen, zu bauen begonnen. Carbonet war wie Nollet mit nach Bayern gegangen und legt Gärten in

französischem Stil an. Und für Inneneinrichtungen ist man, da die Industrie und die Kunstmagazine der Niederlande fehlen, hier noch mehr auf Paris angewiesen. In französischen Künstlerkreisen muß der Kurfürst schon recht bekannt gewesen sein: der Maler Philippe Meusnier flüchtete damals, da er in Paris Differenzen bekam, zu ihm nach München[27]. In der Politik tritt Bayern, nachdem der Bruch mit Oesterreich innerlich schon längst vollzogen war, jetzt im spanischen Erbfolgekrieg offen auf die Seite Frankreichs. Die schweren politischen Entscheidungen, bald auch die Kriegswirren, lassen den Kurfürsten nicht zur Ruhe kommen und sich so um seine Bauten annehmen, wie er wohl gewünscht hätte. Aber schließlich mußte eintreten, was nicht ausbleiben konnte: Max Emanuel fühlte, daß der Bau in Schleißheim, besonders wenn es jetzt an die Innendekoration gegangen wäre, nicht das würde, was er erwartet hatte, daß der Italiener Zuccalli den modernen in Frankreich ausgebildeten Anforderungen nicht genügen konnte. Und so erfolgt der letzte Schritt, der entscheidende Wendepunkt in der Entwicklung des französischen Einflusses: der bayerische Gesandte in Paris erhält den Auftrag einen französischen Architekten für München zu gewinnen. Graf Monasterol verpflichtet Alexis Delamaire, der sich durch Privatbauten unter der jüngeren Schule einen Namen zu machen begann. Da tritt am 13. August 1704 die folgenschwere Katastrophe von Höchstädt ein. Max Emanuel, entscheidend geschlagen, eilt als Flüchtling nach den Niederlanden, Bayern wird von den Oesterreichern besetzt. Delamaire wagt auf diese Nachrichten hin nicht von Paris abzureisen.

Es ist sehr merkwürdig, daß Max Emanuel jetzt, in einer nach jeder Hinsicht höchst prekären Situation, aus seinen Stammlanden vertrieben, mitten in einem unglücklichen Krieg, in Brüssel mit Hochdruck zu bauen und einzurichten anfängt, — wie wenn er sich dadurch in dem Lande verankern wollte. Carbonet legt wieder Gärten an und zum Bau einer Menagerie werden,

da offenbar hier keine geeigneten Leute zur Verfügung stehen, fast alle Kräfte aus Paris berufen, Maler, Kistler, Tapezierer, im Frühjahr 1706 auch ein Architekt, Germain Boffrand. Dieser leitet außerdem die Einrichtung von neuen Zimmern in der Brüsseler Residenz und beginnt in der Nähe von Brüssel ein Jagdschloß, Bouchefort, zu bauen[28] Boffrand war dem Kurfürsten durch die Gräfin Arco geschickt worden, eine Freundin Max Emanuels, der er 1701 bei der Abreise aus den Niederlanden Paris als Wohnsitz bestimmt hatte. Durch die Einrichtung einer Wohnung für sich und ihren Sohn, den Chevalier de Baviere, hatte sie in Paris vielfache Beziehungen bekommen und sie vermittelt gewandt die zahlreichen Bestellungen, die der Kurfürst jetzt von Brüssel aus in Paris macht. Er läßt ein Prunkbett sticken, kauft wieder Stoffe, Tappezereien, Möbel, Porzellane, «indianische Sachen», Gold- und Silberarbeiten. Vivien malt Miniaturen und Porträts, die Maler Boully, Maingaud, Le Moine, die Goldschmiede Belle, George, der Graveur Rousselet u. a. sind für ihn beschäftigt. Außerdem schickt der Kurfürst jetzt und in den folgenden Jahren, wie er Köche und Bereiter in Versailles unterrichten läßt, auch einige junge Bayern, zwei Gärtner, einen Kistler, einen Drechsler, zur künstlerischen Ausbildung nach Paris. Die unglückliche Schlacht bei Ramillies (23. Mai 1706) bereitet den Brüsseler Unternehmungen ein jähes Ende. Der Bau von Bouchefort, das gerade aus den Fundamenten herausgewachsen war, muß auf immer eingestellt werden.

Für Max Emanuel beginnt nun die eigentliche Verbannung, wo er länderlos, vom Reich geächtet, von Ludwig XIV. ungenügend unterstützt, erst in Mons, dann, vom Feind vertrieben, in Compiègne, in Namur, seinen Hof aufschlägt und in den drückendsten Verhältnissen — als 1710 der Bankier Bombarda, der bis jetzt alle Auslagen des Hofs vorgestreckt hatte, sich zurückzieht, kommt es so weit, daß der Bäcker nicht mehr borgt, die Pferde zwei Tage lang kein Futter bekommen und

die Bedienten vor Hunger davon laufen[29] — auf bessere Zeiten hofft. Selbst jetzt laufen die Bestellungen und Kunstankäufe, soweit man ihm Kredit gibt, fort und stets hält er ein paar französische Künstler und Kunsthandwerker an seinem Hof. Wie die Aussichten besser werden, denkt er sofort an seine Bauten. Er äußert den Wunsch, Delamaire, der 1704 nach München hätte kommen sollen, persönlich kennen zu lernen; dieser macht 1711 in Viliers seine Aufwartung, der Kurfürst stellt ihm für bald reiche Beschäftigung in Aussicht und bittet vorerst um ein paar Entwürfe als Proben seiner Kunst[29a]. Doch die Friedensverhandlungen zogen sich noch lange hin. Da es wünschenswert schien stetig in Fühlung mit Versailles zu bleiben, siedelte Max Emanuel im Frühjahr 1713 nach Suresnes, im Herbst nach St. Cloud über. Mit neuen großen Aufträgen an die Goldschmiede Thom Germain und Balin, die Juweliere Danet, Devaresne, die Maler Vivien,, Gobert, Millot, Baptist, den Kupferstecher Jean Audran und besonders durch die Einrichtung seines Hauses in St. Cloud steht er nun mitten im Pariser Kunstleben.

Am 7. März 1714 gibt ihm der Friede von Rastatt Bayern zurück. Schon während des Kongresses in Baden hatte Max Emanuel darauf dringen lassen, «daß zu Reparierung der Lusthäuser und Garten nichts vernegligiert werde», und sofort nach dem Friedensschluß ergeht der Befehl nach München, die unterbrochenen Bauten Schleißheim und Nymphenburg wieder aufzunehmen. Endlich war der Zeitpunkt gekommen, wo die hochfliegenden künstlerischen Pläne, die zu Anfang der Regierung in den 80er Jahren vorbereitet, in den Niederlanden neu genährt und in der kurzen, vielfach gestörten Münchner Zeit von 1701—1704 nur unvollkommen angefangen worden waren, verwirklicht werden sollten. In den 30 Jahren, die zwischen der ersten Entsendung Zuccallis zu Studien nach Paris und der Einrichtung des Hauses in St. Cloud liegen, — kaum ein zweiter deutscher Fürst wird einmal mitten in Frankreich

gebaut haben — war Max Emanuel zu einem Bauherrn von großem Gesichtskreis in künstlerischen Dingen, von verwöhntestem Geschmack und höchsten Ansprüchen, und zu einem Kenner der französischen Kunst geworden. Sie bedeutet für ihn jetzt nicht mehr eine Modeströmung sondern die Kunst schlechthin. Auf irgendwelche Kompromisse sich einzulassen hat er keine Lust: wenn er in München erstklassige moderne Arbeit bekommen will, so muß er sich seine Leute aus Paris mitbringen. Die Methode war schon vor dem Krieg in München und systematischer in Brüssel 1705/1706 erprobt worden. Politische und finanzielle Gründe veranlassen ihn noch ein volles Jahr nach dem Friedensschluß in Paris zu bleiben. Er benutzt die Zeit um Künstler und Kunsthandwerker für München anzuwerben.

Für die Stelle des leitenden Architekten hatten die Jahre des Wartens seit der Berufung Delamairs nach München, Boffrands nach Brüssel, einen anderen Mann zur Verfügung gestellt: einer der jungen Bayern, der als Gärtner nach Paris gekommen und bald zur Architektur übergegangen war, hatte eben bei der Einrichtung des Hauses von St. Cloud eine Probe seines Könnens abgelegt. Sein Lehrer Boffrand würde, wenn der Kurfürst ihn jetzt nach München hätte berufen wollen, wahrscheinlich, wie Cotte dem Kurfürsten von Köln Benoît de Fortier, später Hauberat zur Verfügung stellte[30], auch nur einen Schüler geschickt haben. Und von dem begabten jungen Bayern konnte er versichern, daß er wohl imstande sei die Münchner Bauten zu führen. Für Max Emanuel bedeutet der Erfolg seines Landeskindes einen besonderen Triumph; für die Münchner Kunst des 18. Jahrhunderts ist dieses Zusammentreffen ausschlaggebend. Was sollten Delamair oder Boffrand in München? Man hat vielfache Beispiele: ein begabter Künstler benutzt die erste Gelegenheit, um aus der Fremde in die Heimat, wo die Wurzeln seines Schaffens liegen, zurückzukommen; mittelmäßige stagnieren oder verwildern. In München

wären günstigenfalls ein paar französische Bauten entstanden, je besser desto fremder im Land. Die einheimische Kunst hätte nur schwer Fühlung mit ihnen gewinnen können. Damit, daß ein Einheimischer mit ausreichender Schulung in der fremden Kunst, die das Land ringsum begehrt, an die Spitze der großen Unternehmungen des Hofs tritt, eröffnen sich ganz andere Möglichkeiten.

Für die schwierigste Aufgabe, die seiner wartet, gibt der Kurfürst dem jungen Baumeister eine Hilfe an die Hand: vom ersten Architekten des Pariser Hofes, Robert de Cotte, läßt er Pläne für den Ausbau von Scheißheim anfertigen[31]. Vielleicht dachte er auch mit Boffrand oder Cotte, wie sein Bruder, der Kurfürst von Köln tat, für wichtige Unternehmungen in Fühlung zu bleiben. Alexis Delamair findet man mit ein paar gnädigen Worten ab. Gleich nach der Ankunft in München wird Joseph Effner zum Hofbaumeister ernannt und mit den Neubauten betraut.

LEBENSÜBERSICHT.

Literatur: Die bayerischen Künstlerlexiken von der Wende des 18./19. Jahrh. kennen Effner fast nicht mehr. Erst Nagler ermittelte durch archivalische Forschungen die Hauptdaten seines Lebens und in neuerer Zeit haben Arbeiten von Mayerhofer, Heigel, Trautmann über seine wichtigsten Werke Aufschlüsse gebracht. Darauf fußen die zusammenfassenden Darstellungen und Handbücher, die Kunstdenkmale d. Kg. Bayern, Gurlitt, Dehio, Weese u. a. Die künstlerische Stellung Effners ist bei Graul, Das 18. Jahrhundert, am treffendsten charakterisiert.

Archivalische Grundlagen: Pfarrarchiv Dachau. — Archiv der Münchner Dompfarrei. — Reichsheroldamt: Akt Familie v. Effner. — Stadtarchiv München: Ratsprotokoll 1720 I. — Reichsarchiv: Pers. Sel. Cart. 65; F. S. 772⁰. — Kreisarchiv München: H. R. 95/⁵, ⁷, 117/⁹⁸, 160/¹⁷(⁷), 162/²⁶(¹); G. L. 2754/⁹⁴⁴; V. A. 66/⁶⁴. — Geh. Hausarchiv 2088, 2092.

Die Oeffner standen seit mehreren Generationen als Gärtner in bayerischen Diensten. Eine jener weitverzweigten Hofbedienstetenfamilie, in denen sich das Amt samt dem Kindersegen und der Bedürftigkeit vom Vater auf den Sohn, oder die Tochter gegen «Stellung eines tauglichen Subjekts», forterbte; in der aber offenbar auch bei dem Kunsthandwerk künstlerischer Sinn lebendig war, bis er sich in einem Glied verdichtet und aus den Schranken des Handwerks herausführt. Als Stammvater der Familie gilt Georg Oeffner aus Pfriembd (Pfreimd in der Oberpfalz Bez. Nabburg?), Hofgärtner zu Neudeck, der 1625 einen Wappenbrief erhielt. Der Schild zeigt eine aus dem Boden aufgewachsene Artischoke im silbernen

Balken, in den blauen Feldern beiderseits eine Lilie. Sein zweiter Sohn Christian folgte ihm 1668 im Dienst von Neudeck, verheiratete sich im gleichen Jahre mit Maria Gebhardin, einer Hoffischerstochter, und wurde 1670 als Hofgärtner nach Dachau versetzt. Dort kam Joseph als jüngstes von neun Kindern zur Welt und wurde am 4. Februar 1687 getauft. Er lernte bei seinem Vater die Gärtnerei — ohne Aussicht ihm im Amt nachfolgen zu können; die Stelle war der Tradition gemäß dem ältesten Sohn Christoph versprochen. Dieser wurde nach Absolvierung seiner Wanderzeit, wo er etliche Jahre in Holland beim kaiserlichen Gesandten im Haag gedient hatte, 1701 seinem Vater als Geselle adjungiert und 1705, als der alte Oeffner starb, zum Hofgärtner in Dachau ernannt. Wir werden uns zu denken haben, daß nun die Geschwister nicht mehr im Haus bleiben konnten und der junge Joseph eine Bittschrift einreichte, der Kurfürst möge, wie es etwa geheißen haben wird, «in Ansehung der langjährigen Dienerschaft, der viel habenden Kinder und Bedürftigkeit seiner Familie und seiner bewiesenen Anstelligkeit ihn ins Ausland schicken, damit er sich in seiner Kunst mehrers qualifiziert machen und künftig hiesigen Orts bessere Dienst präsentieren könne». Max Emanuel hoffte in dieser Zeit in Nymphenburg und Schleißheim bald wieder französisch geschulte Leute zu brauchen; das Gesuch wurde genehmigt. Im Herbst 1706 kam der 19jährige Oeffner zusammen mit einem andern Gärtnerjungen nach Paris. Mit Erlaubnis des Kurfürsten geht er bald zur Architektur über und darf infolge des Krieges über acht Jahre in Paris studieren. Dort lernt er auch seinen Namen «Effner» schreiben [32].

Als hochgeschätzter, vielversprechender Künstler und besonderer Liebling des Kurfürsten kommt der ehemalige Dachauer Gärtnersbub in die Heimat zurück. Unterm 1. April 1715 zum Hofbaumeister ernannt sieht er, von der Gunst Max Emanuels getragen, glänzende Jahre, reich an wertvoller Arbeit und Erfolg. Dem kaum 30jährigen ist die Leitung der wichtigsten künst-

lerischen Unternehmungen anvertraut, eine Kolonie geschulter Künstler und große Werkstätten unterstellt; 1720 zum Hofkammerrat ernannt steht er seit 1724 auch nominell als Oberhofbaumeister an der Spitze des gesamten Hofbauwesens. Max Emanuel zeichnet ihn bei jeder Gelegenheit aus: 1717 wird er nach Italien geschickt, 1720 schenkt ihm der Kurfürst «aus besonderer gnädigster Consideration und höchsten Gnaden» einen Anger im Lehel, den er 1723 noch um ein Stück vergrößert, und stets sorgt er dafür, daß Effner seine Gehaltsrückstände ausbezahlt bekommt.

Seine Kunst bewegt sich anfangs völlig in französischen Bahnen und schafft in Nymphenburg Werke, die ebensogut in der Umgebung von Paris stehen könnten. Erst von der italienischen Reise ab, an der großen Aufgabe der Schleißheimer Innendekoration, wird sie selbständiger und persönlich. Sie entdeckt ihre stärkste Seite, das Ornament. Linienphantastik und nordische Problematik mischen sich mit der angelernten heiteren Klassik. Aus dem Widerstreit dieser Uebergangsperiode führen in der zweiten Hälfte der 20er Jahre erste reife Lösungen, ein großer Privatbau, das Palais Preysing, und die Zimmer in der Residenz heraus.

Gleich darauf tritt die Wendung ein. Kurfürst Karl Albert (1726 - 1745) zieht dem Architekten seines Vaters eine jüngere Kraft vor: die Wiedereinrichtung der ausgebrannten Residenzzimmer und weiterhin alle künstlerischen Unternehmungen des Hofes werden François de Cuvilliés übertragen. In der Vollkraft des Schaffens muß Effner von der Bühne abtreten. Er soll zum Beamten werden, der die laufenden Geschäfte erledigt und auch die 1738 übernommene Gartendirektion bringt bloß Unterhaltungs- und Reparaturarbeiten. Vielleicht fand er in der Tätigkeit für die Kirche und den Adel einigen Ersatz; aus seinem eigentlichen Schaffenskreis war er verdrängt. Damit ist sein Leben zerstört. Auf die 15 Jahre des Glanzes folgen noch einmal ganze 15 Jahre, in denen dieser sensible Geist

verzweifelt um einen Ausweg ringt aus den drückenden engen Verhältnissen, in die er gefesselt ist. Die gequälte Unruhe und die Verbitterung dieser Jahre äußern sich in den amtlichen Beziehungen. Von Haus aus reizsam, impulsiv und sofort in höchster Alteration, dazu hochfahrend und unverträglich, war Effner immer schwer zu behandeln gewesen und hatte sich nie zu fügen gewußt. Unter Max Emanuel, wo der Verwaltungsapparat ganz in Unordnung geraten war, gingen seine Eigenmächtigkeiten hin. Gleich nach dem Regierungsantritt Karl Alberts klagt der Baukommissär, daß Effner «im Rechnungswesen, so ihn gar nit angehe, private disponiere und das ganze Bauwesen unter seine anmaßende Direktion zu ziehen suche». Seit 1730 kommt es fortwährend zu den unerquicklichsten Zusammenstößen. Die Hofkammer versteigt sich den Künstler wie einen Schuljungen zurechtzuweisen: «. . wollen dich zu einer bessern Verständung auch mehrerer Aufsicht hiermit nachdrücklich angewiesen haben, indem auch glaubwürdig vorkommen, daß du dir die Zettlen fleißig zu durchgehen wenig oder gar nit angelegen sein lassest, sondern die mehriste gleich bloßer Dingen fort unterschreibst für's eine, zweitens daß du von denen allwöchentlich haltenden Bauämtern (d. i. Hofbauamtssitzungen) zuweilen gar ausbleibst oder spät dazukommst und jedannoch dich gleich wieder davon begibst, dann drittens nit einige Ueberschlag examinierest, viel weniger selbst machen tätest, sondern alles lediglich den übrigen Baumeistern und Palieren überlassest, so wir aber ferners geschehen zu lassen nit gedenken, dir dannenhero alles Ernsts anbefehlen, daß du hinkünftig mehreren Fleiß und Eifer erzeigen und im widrigen dir nit schwere Verantwortung zuziehen sollest».

Effner seinerseits macht den Herrn zu schaffen durch einen hartnäckig geführten «Rang- und Präcedenzzwist» mit dem Baukommissarius, beschwert sich über seine eigenen Leute und verlangt während seiner Abwesenheit eine schärfere Kontrolle des Hofbauamtes, das dieses «so unnötig als unanständiges

Anbegehren» energisch zurückweist. Er kehrt sich nicht an die Anordnungen der Hofkammer, läßt auf eingeforderte Gutachten monatelang warten und sucht Arbeiten auf andere abzuschieben, bis «solches zu ungnädigstem Mißfallen genommen» und ihm ernstlich bedeutet wird «nit zu verursachen, daß man ihm ratione dieser seiner beflissenen moram und respect. Widersessigkeit mit aller der ihm alsdann gebührenden Ungnad begegnen müsse». Die kleinlichen Schikanen beleuchtet eine Klageschrift Effners an den Kurfürsten, man habe ihm, während er in Adelholzen im Bad war, das «Kreittlwerk» entzogen, so daß er, der Gartenbaudirektor «.. einem jeden Zöhrgadendiener um ein so geringes.. alle Wochen bittlich ankommen und von deren Diskretion leben solle . . .»

Persönliche Dokumente, Briefe, Aufzeichnungen haben sich von Effner nicht erhalten. Pierre de Bretagne bringt in seiner Beschreibung der Hochzeitsfeierlichkeiten von 1722 einige kurze Notizen über ihn, im Tagebuch des Münchner Bürgermeisters Max Joh. v. Vacchiery[33] ist sein Name ein paarmal unter den Besuchern, den Teilnehmern bei einem Kirchweihessen verzeichnet und über eine Affäre mit der Stadt, der er bei der Anlage seines Gartens auf dem ihm vom Kurfürsten geschenkten Anger ein Stück Land wegnahm, finden sich Einträge im Ratsprotokoll. 1721 vermählte er sich mit Maria Magdalena Schön, der Tochter eines kurfürstlichen Obristleutnants. Von den Kindern dieser Ehe waren beim Tod des Vaters noch drei am Leben; die beiden Söhne wandten sich bürgerlichen Berufen zu[34].

Die letzten Lebensjahre Effners, die ihm mit der Standeserhöhung seines Herrn den Titel eines kaiserlichen Oberbaudirektors brachten, waren durch Krieg beunruhigt; zum zweitenmal im Jahrhundert zogen die Oesterreicher in München ein. Effner hat, wie seine Witwe schreibt, «den österreichischen Feinden keine Pflicht abgelegt, sondern indessen viel lieber von dem Seinigen gelebt und sich in Schulden stürzen müssen».

Als er am 23. Februar 1745 unerwartet starb, hinterließ er seine Familie in den mißlichsten Verhältnissen [35].

Effners Züge sind in der stumpfen Marmorbüste von der Hand Groffs[36] (Titelbild) und einer auch nicht viel sagenden Federzeichnung Ferd. Pilottis nach einem Amiconischen Portrait[37] überliefert. Die Handschrift, von 1714—1745 an Unterschriften zu verfolgen, macht zu Anfang der 20er Jahre eine starke Wandlung durch und bleibt bis zum Schluß merkwürdig zwiespältig und drängend.

DIE PARISER STUDIENJAHRE.

Archivalische Grundlagen: Kreisarchiv München: M. F. 663/[50], 664/[53], [54], 673/[106]. — Geh. Staatsarchiv: K. sch. 352/[2] 533/[23]. — Archives Nationales: T. 153/[34], [38], [39], [41].

Die wichtigsten Nachrichten über den Pariser Aufenthalt Effners verdanken wir Rechnungseinträgen. In einem Auszug aus den «Extraausgaben» bis 1710, angelegt, um die Posten, für die noch die kurf. Ratifikation und Approbation fehlte, zusammenzustellen, findet sich folgende Uebersicht über die sämtlichen bis dahin für Effner ausgegebenen Gelder: «Gleiche Meinung es auch mit dem zweiten nach Paris abgeschickten Gärtner Josephen Oeffner haben tut, welcher sich nachgehents in Begreif- und Uebung der Architectur geübet und anfänglich vom 1. Jenner anno 1707 an auf Ordre . . Herrn Grafens v. Monasterolle[38] von dem v. Bombarda[39] monatlich 6 Pattacons für seine Extradepences, nachgehents aber vom Monat August an noch monatlich 15 Livres de France als ein augmentum, neben jährlich einem Kleid, und vom 15. Jenner anno 1707 an zur Pension für seinen Lehr- und Kostherrn jährlich à parte 500 Livres gegen Schein empfangen. Gleich wie nun Ihre kurf. Durchl. ihm Oeffner all solches nach der letzt vergangenen Reformation vermög erfolgt gdst. Befehls noch auf ein Jahr lang zu seiner mehrern Perfectionierung verwilliget haben, also auch würde wegen des Vergangnen und in den Bombardischen Protocollis unterschiedlich Einkommenden, neben

verschiedenen ihm verschafften Instrumenten, generaliter eine gdste. Approbation untertänigst erwartet.» In den Rechnungen Bombardas selbst findet sich ab 1. Januar 1707 regelmäßig das monatliche «Deputat» oder «Entretien» für den Gärtner Oeffner eingetragen, ab August 1707 mit der Zulage, dann quartalsweise die 125 Livres als «seine Pension oder Kostgeld für den Meister, welcher ersagten Oeffner instruiert», und das jährliche Kleidergeld pro 100 Livres. Nach dem Eintrag der 1. Quartalsrate seiner Pension für 1708 folgt der Posten: «weiters für denselben auf Ordre Herrn Grafens v. Monasterolle um unterschiedliche Instrumenta zu Ergreifung der Mathematique und Architectur sag Zettels ausgelegt 284 Livres 10 S.». Anfangs 1708 ist also Effner zur Architektur übergegangen und damit hängt wohl zusammen, daß er vom 3. Quartal 1708 ab für seine Pension vierteljährlich 150 Livres bezieht, «weil er eine Augmentation von 100 Livres jährlich erhalten». Unter September 1708 sind noch einmal «unterschiedliche Bücher und Instrumenta für denselben 122 Livres» gebucht, unter Oktober «um Leinwand» 161 Livres. Die «Reformation», d. h. Neuregelung des Rechnungswesens, bei der Effner noch ein Studienjahr bewilligt wurde, trat am 1. Mai 1710 in Kraft — sie hängt damit zusammen, daß Bombarda sich weigerte, weiter dem Kurfürsten vorzustrecken. Von dieser Zeit ab stocken die Zahlungen und liegen keine kompletten Abrechnungen mehr vor. Doch findet sich in einer Ausgabenzusammenstellung neben zwei kleineren Einträgen der Posten: «dem zu Ergreifung der Baukunst zu Paris sich befindlichen Herrn Joseph Oeffner vermög gepflogener Abrechnung dasjenige, was ihm über vorig Empfang an seiner Pension, Kost- und Kleidergeld bis letzten August anno 1711 in Ausstand verblieben, gut gemacht mit 895 Livres».

Effner war also jedenfalls diese vier Jahre ganz bei seinem Lehrherrn untergebracht. Der Kontrakt mag ähnlich gelautet haben wie der, den der Graf Monasterol zehn Jahre später mit

Jean Audran wegen des Kupferstechers Späth abschloß: der Künstler verpflichtet sich «de travailler à perfectionner le sujet de S(on) A(ltesse) E(lectorale) dans l'art d'architecture, comme aussi de loger, nourrir et blanchir le sieur Effner». Leider ist der Lehrer in den Rechnungen niemals genannt. Es liegt auf der Hand ihn unter den Architekten zu suchen, zu denen der Kurfürst in Beziehungen stand. Man hat bis jetzt annehmen wollen, daß Effner Schüler Robert de Cottes war. Aber einmal sind Beziehungen Max Emanuels zu Cotte nicht vor 1714 nachzuweisen, wenn auch der Bruder des Kurfürsten, Joseph Klemens von Köln, ihn schon 1704 in Anspruch nahm[40], und dann zeigen die frühesten, noch rein französischen Arbeiten Effners in München keinerlei Berührungspunkte mit gleichzeitigen Cotteschen Innendekorationen, etwa den Entwürfen für Bonn. Alexis Delamair kommt ebenfalls aus stilistischen Gründen nicht in Betracht, was die Archivalien bestätigen: über sein Verhältnis zu Max Emanuel sind wir durch ein eigenhändiges Memoir des Künstlers eingehend unterrichtet. Es bleibt Germain Boffrand. Für ihn sprechen von vornherein alle Gründe. Er ist vermutlich der einzige französische Architekt, den Max Emanuel damals persönlich kannte. Im Februar und März 1706 hat er sich in Brüssel die größte Zufriedenheit des Kurfürsten erworben: «L'architecte me paroit un homme à souhait pour moy, très entendu, il parle des bâtimens à ravy, ses conversations font mes plus doux entretiens icy . ., schreibt Max Emanuel damals an die Gräfin Arco, quand le temps plus propre viendra de faire des bâtimens je serai fort aisé de ravoir Beaufranc». Die Entschließung Effner nach Paris zu schicken, könnte gerade in diese Zeit fallen. Da die höhere Gartenbaukunst nur bei einem Architekten zu erlernen war, wäre es gut denkbar, daß er von allem Anfang an zu Boffrand gegeben wurde und so würde sich auch der Uebergang zur Architektur leicht erklären. Wir werden gleich hören, daß Effner 1713 unter Boffrands

Oberleitung einen Bau führt: darnach kann kein Zweifel mehr sein, daß wir in ihm seinen Lehrer zu sehen haben.

Germain Boffrand (1667—1754), ein Schüler Jules Hardouin Mansards, unter dem er an der Orangerie in Versailles und an der Place Vendome gearbeitet hatte, schuf sich gerade in diesen Jahren seine Stellung unter den führenden Pariser Meistern. Als Architekt hält er an einem strengen Klassizismus fest und steht abseits von der freieren Richtung, die unter der Führung Robert de Cottes ebenfalls von Hardouin Mansard abzweigt und zum Louis XV führt. Von seiner Kunst sagt sein Schüler Patte[41]: «Elle approche beaucoup de celle de Palladio et aucun de nos architectes François n'a sçu rassembler plus de noblesse et de grandeur dans ses productions.» In der Innendekoration dagegen gab er sich völlig den freieren Strömungen hin: mit der Dekoration des Hotel Soubise hat er eines der Hauptwerke des Stils Louis XV geschaffen.

Wenn Bretagne von Effner den Ausdruck gebraucht: «envoié par l'électeur à l'académie de Paris», so heißt das zunächst bloß: zur Ausbildung nach Paris geschickt[42]. Der damalige Sprachgebrauch bezeichnet dann auch jede Privatschule, wie es heute noch manchmal üblich ist, als académie; man sprach von einer académie de Mons. Boffrand[43]. Zur Interpretation «académie d'architecture» muß man sich einigen, wie das zu verstehen ist. Die 1671 gegründete Académie royale d'architecture[44] ist in erster Linie wissenschaftliche Gesellschaft. Sie vereinigt ihre vom König ernannten Mitglieder, die ersten Architekten des Landes, in wöchentlichen Sitzungen und sucht durch Austausch von Erfahrungen und Ansichten, Besprechung der wichtigsten Denkmäler der Architektur besonders der antiken an der Hand von Stichen und Beschreibungen, durch gemeinsame kritische Lektüre der Theoretiker, Serlio, Vignola, Palladio, Philibert de l'Orme, Jean Bullant, die Gesetze der Baukunst begriffmäßig festzulegen und für alle Seiten der

Architektur, «la salubrité, la solidité, la commodité et la beauté des bastiments», bindende Regeln aufzustellen. Als oberste Instanz greift sie in strittige Tagesfragen ein, begutachtet Entwürfe, die von Mitgliedern oder vom Staat, bisweilen auch von auswärtigen Höfen vorgelegt werden, und wird um Rat in allen Bausachen angegangen. Endlich läßt die Akademie wöchentlich zwei Vorlesungen halten. Zu der für uns in Betracht kommenden Zeit legt Mons. Delahire [45] jedes Jahr im November seine Anschlagzettel für die «leçons publiques de l'académie» vor, die ausschließlich technische Themen behandeln: «la coupe des pierres, la perspective, les principales parties de géometrie, de mécanique, d'optique, d'hydrostatique — qui sont nécessaires aux architectes». Wenn offiziell von den «étudians de l'académie» gesprochen und für sie z. B. 1702 eine Preisaufgabe gestellt wird — erst seit 1720 ist die jährliche Verteilung des Grand prix, dessen Träger «pensionnaire du Roi à l'Académie de France à Rome» wird, eine stehende Einrichtung — so werden damit kaum die Hörer dieses zweistündigen Kollegs, sondern die Privatschüler der académiciens gemeint sein. Diese Bezeichnung kommt also Effner wohl zu, nachdem Boffrand im Mai 1709 «en qualité d'architecte du Roy de la première classe» in die Akademie aufgenommen worden war. Er wird auch jedenfalls seine Schüler in die Vorlesungen Delahires geschickt haben.

Daß die Akademie selbst den Unterricht in den technischen und mathematischen Hilfsfächern in die Hand nahm — auch in ihren Sitzungen spielen z. B. Materialfragen eine große Rolle — beweist, welchen Wert die Zeit, wie jede Blüteperiode der Architektur, einer soliden Grundlage beimaß. Speziell bei Boffrand, der sich auf alle Arten von ouvrages mécaniques et hydrauliques verstand [46], wird das Technische sehr betont worden sein. Ueber die allgemeine Unterrichtsmethode geben die hohen Posten für die von Effner angeschafften Bücher einen Anhaltspunkt. Sie ist vorgezeichnet durch die Aka-

demie. Als beste Lehrmeister gelten die Werke der Theoretiker. Im Laufe des 17. Jahrhunderts waren alle wichtigen italienischen Theoretiker meist mehrmals ins Französische übersetzt und kommentiert, die älteren französischen Werke neu herausgegeben worden. Palladio in der Uebersetzung von Le Muet oder von Fréart, des letzteren Parallele De L'Architecture [47], Daviler: L'Architecture De Vignole (1691) [48] und als Hauptwerk: Cours D'Architecture Enseigné Dans L'Académie Royale D'Architecture von François Blondel sind die wichtigsten Lehrbücher für unsere Zeit. Diese Werke bieten eine Formen- und Stillehre auf Grund der antik-römischen Architektur, wie sie in der italienischen Renaissance wiedererweckt und in Frankreich im Stil Louis XIV abgewandelt worden war. Für die Gartenarchitektur lag in dem Werk von d'Argenville: La Théorie Et La Pratique Du Jardinage (1. Ausgabe 1709) ein eigenes Handbuch vor.

Den theoretischen Unterricht ergänzt das Studium der vorbildlichen modernen Bauten, von denen gelegentlich Aufmessungen und Skizzen gemacht werden — fast alle waren auch bereits im Stich, besonders durch Isr. Silvestre und Jean Marot veröffentlicht. Und dann gab es damals im Bureau Boffrands für einen künftigen fürstlichen Baumeister viel zu lernen. Seit 1706 Premier Architecte des Herzogs Leopold von Lothringen arbeitete er für diesen in den folgenden Jahren große Projekte aus: 1709 legt er der Akademie die Entwürfe für das Schloß in Lunéville, 1712 Pläne für ein Schloß in der Nähe von Nancy, wohl Malgrange, vor. Im Livre D'Architecture [49] hat er diese Pläne nebst einer Reihe anderer Arbeiten selbst veröffentlicht. Das Buch gibt die Möglichkeit die Effnerschen Bauten mit den frühen Arbeiten Boffrands zu vergleichen. Auf verwandte Einzellösungen werden wir später zurückkommen müssen; hier sei auf die für das Verhältnis von Schüler und Lehrer charakteristischen allgemeinen Zusammenhänge hingewiesen: in der Zeichnung von Profilen und Kapitellen, der Konstruktion von Bogenarkaden, den Proportionen, in der Fassa-

dengliederung, der Benennung und Aufeinanderfolge der Räume. Die Grundrisse zeigen in der Silhouette und in den Verhältnissen der Räume zueinander die gleiche Gewichtigkeit, die noch nicht den biegsamen Fluß des Louis XV erreicht hat. Effner behielt sein Leben lang in Zeichnungen und Plänen die französische Technik bei, auch spezielle französische Gepflogenheiten wie das Arbeiten mit Modellen nicht nur für den Gesamtbau und große Einzelteile, z. B. Treppen, sondern auch für Details, Cheminéegewände, Rahmen, Wandleuchter, Altäre (Wachsmodelle).

Innendekorationen kennen wir von Boffrand aus dieser Zeit nicht. Die Unterrichtsmethode war hier wohl schon die nämliche, wie sie um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Schule des jüngeren Blondel übt. Die jungen Leute mußten immer wieder kopieren, um sich möglichst viele vorbildliche Lösungen einzuprägen: «Herr Blondel hat mich bestimmt, während einiger Monate nichts anderes zu tun (als Ornamente zu kopieren), um mich daran zu gewöhnen; er zeigte mir klar, daß es nur die Menge der von mir angefertigten Zeichnungen sei, die mir die Komposition erleichtern würde, indem sie mir die Einbildungskraft bezüglich der Formen bereichere», schreibt 1749 der junge Kasseler Architekt Simon Louis Du Ry[50]. Dann sind natürlich die Stichvorlagen sehr wichtig, die in Paris damals, wo das Ornament im Vordergrund des künstlerischen Schaffens stand und die neuen Strömungen sich überstürzten, jedes Jahr in enormer Anzahl herauskamen. Jean Bérains und Daniel Marots zahlreiche Entwürfe waren in allen Werkstätten verbreitet und wurden eben in Sammelbänden herausgegeben und um die Blätter des genialen Architekten Philipps von Orléans, Gille Marie Oppenords, tobte der lebhafteste Kampf der Parteien. Boffrand hatte zwar trotz aller Klassik für die Modeströmungen, den Exotisme, viel übrig[51], dieser allen Regeln und jedem System hohnsprechenden Kunst stand er mit der Akademie wohl ablehnend gegenüber. Auf Effner machte sie nachhaltenden Eindruck.

Die lange Dauer des Kriegs kam den Studien Effners sehr zu statten : er bleibt auf kurfürstliche Kosten in Paris. Ein Beleg vom Jahre 1712 : «um Bücher zur Baukunst wurden bezahlt 215 L.» mag auf seine Rechnung gehören. In einer Abrechnung d. d. 28. September 1713 finden sich unter der Rubrik: «den zu Paris sich befindlichen kf. Bedienten . . hat man dermahlen zu ihrer Subsistenz à conto ihrer Besoldung und Deputats bezahlt» für «den Architecteur Herrn Oeffner» 300 L. gebucht; darunter folgt der Posten: «demselben wegen Führung des Gebäus zu St. Cloud auf Rechnung 200 L.»

Wir haben schon erwähnt, daß Max Emanuel seit 1713 für notwendig hielt wegen der Friedensunterhandlungen ständig in nächster Nähe Ludwigs XIV. zu bleiben. Das Haus, das ihm seit März in Suresnes[52] zur Verfügung stand, war auf die Dauer zu klein. So kaufte er in den ersten Tagen des September 1713 ein Haus in St. Cloud[53], — für 140000 Francs, von einer Mad^me^ Everhard — um es für sich und seine Freundin Mademoiselle de Montigny einrichten zu lassen. Während er nach Schluß der Herbstjagden in Fontainebleau noch einmal nach Compiègne zurückging, sollten die notwendigen Umbauten vorgenommen werden. Mit der Beaufsichtigung der Arbeiten war ein Beamter der Gesandtschaft in Paris, der Finanzrat Knepper, betraut. In seiner Korrespondenz mit der kf. Kanzlei in Compiègne — die Briefe sind teils an den Baron Mallknecht, teils an den Kabinettsekretär von Wilhelm gerichtet — finden sich seit Oktober regelmäßig kurze Berichte über den Fortgang des Baus.

Die ersten Nachrichten bringt ein Brief an den Kabinettsekretär vom 15. Oktober; nachdem von Möbeln u. a. die Rede war, schließt er: J'espère que le Sr. Effener reviendrat bientost avec les résolutions de S. A. E. . . . und unterm gleichen Datum schreibt Knepper an Mallknecht, er sei mit dem Küchenchef in St. Cloud gewesen pour regler les places des potagers et voir quelqu'autres difficultés que les ouvriers avoient propo-

sées, dont j'ay remis la décision au retour du Sr. Effener . . . . Effner ist also in Compiègne beim Kurfürsten. In den nächsten Briefen handelt es sich nur um die aus Namur angekommenen Möbel, die Fauteuils, die in Arbeit gegeben, die Spiegel und Tapeten aus vergoldetem Leder, die im Faubourg St. Antoine bestellt wurden. Da wird gegen Knepper in Compiègne gearbeitet; am 21. Oktober verteidigt er sich gegen die «correction», die man ihm erteilt hat: er habe allerdings neulich mit seinen Bekannten einen Ausflug nach St. Cloud gemacht und dabei Fremden das Haus gezeigt und die Wasser springen lassen, seitdem sei er aber nur mehr zweimal draußen gewesen, einmal als Effner dorthin mehrere Arbeiter bestellt hatte und dann gestern zu einer Besprechung mit Lieferanten, zu der Effner auch hätte erscheinen sollen. Bald klärt sich die Sache auf und er erfährt, wer ihn angeschwärzt hat: c'est le Sr. Effener qui m'at rendu ce bon office, celuy cy souffrant avec peine l'inspection que S. A. S. E. m'at confiée. Si j'estois du même esprit, je luy aurois desja pû rendre differents mauvais offices au lieu de tant d'amitiés dont je le comble, mais inutillement. Il croira tousjours que j'ay briqué cet employ et que je suis la cause qu'il ne peut pas jouer le maistre absolu et s'impatrier dans cette résidence, il at desja fait plusieurs démarches pour me dégouster.. Und am gleichen Tag (23. Okt.) macht er auch dem Baron Mallknecht gegenüber seinem Herzen Luf über diesen «effect de la jallousie du Sr. Effener, qui par toutte manière cnerche à .. obtenir l'autorité despotticque dont il s'estoit flatté avant que S. A. E. m'ait donné la d^te. commission; il ne peut que de louer des bonnes manières que j'ay pour luy et pour tous les gens qu'il employe — faisant presque l'impossible pour fournir l'argent qu'il me fait donner à bon compte sans me communiquer aucun estat ny marché comme je crois que c'est l'intention de S. A. E. . . . Als un petit échantillon de la conduitte de cet homme qui ne me parle qu'avec fierté muß er denn doch Sr. Exzellenz die Geschichte vom letzten Freitag erzählen, für den

er mit Effner und mehreren Lieferanten eine Besprechung in St. Cloud festgesetzt hatte: obwohl Effner tagszuvor in der Stadt war, hielt er es nicht für notwendig ihn zu benachrichtigen, daß er verhindert sei, und so kamen die Herrn umsonst in St. Cloud zusammen. Und vor ein paar Tagen gar, als der Herr Baron von Simeoni bei Herrn v. Lier hielt und seinen Diener hinaufgeschickt hatte, um sich nach dem Befinden des Herrn Hofkammerrats zu erkundigen, sei Effner des Wegs gekommen und zu Herrn v. Lier hineingegangen, ohne vor dem Herrn Baron den Hut zu ziehen. Der habe diese Ungezogenheit so aufgefaßt, daß Effner sich damit an ihm rächen wolle, weil er in dem Zwist auf Kneppers Seite stand, und ihn, Knepper, beauftragt, Effner zu sagen, das werde ihm teuer zu stehen kommen und er werde ihn zu strafen wissen: J'ay addouci la chose cherchant à gagner par ma douceur quelque chose sur la fierté de cet homme — mais je prévois qu'il est impossible ... Im nächsten Brief (26. Okt.) klingt noch die Verstimmung nach: er habe einen Verdruß gehabt par un discours qui m'estoit revenu que des architectes et connoisseurs en bastiments avoient dit que S. A. S. E. ruinoit entierrement sa maison a St. Cloud par l'abbattement des vouttes et agrandissement des fenestres et que pour quarante mil livres l'on ne pourroit pas réparer le tord que l'ignorance de l'architecte causoit .. Effner bekommt noch ein paar Stiche ab, zuletzt ist er aber doch billig gegen ihn: Die Anfrage des Kurfürsten, wann der Bau beziehbar sei, beantwortet er: j'ay voulu .. en conférer avec le dt. Sr. Effner, j'ay donc esté le même jour l'aprèsmidy a St. Cloud, où n'aiant pas rencontré le Sr. Effener, le quel je ne vois jamais; mais seulement ses billets pour de l'argent. Je me suis fait donner les instructions nécessaires par les ouvriers; je juge que c'est la jalousie qui at fait tenir le discours cy dessus de la conduitte du Sr. Effener, car je n'ay pas trouvé qu'il ait entrepris au de la de ce que S. A. S. E. at ordonné, et que s'il y at eû quelque fautte dans l'exécution,

qu'elle doit retomber sur les ouvriers, qui ont fait les ouvertures sans avoir pris leurs précautions de barrer les fenestres et d'étançonner les murs ce qui at caussé les chuttes imprévues des deux trumeaux, qu'il at fallu entièrement abbattre et rebastir du rez de chaussée. So würden wohl noch zwei Monate vergehen, bis S. kf. Dchl. einziehen könne. Der Brief schließt: J'ay fait quelques autres remarques sur les quelles je supplie très humblement S. A. S. E. de me permettre de consulter le Sr. Boffrand ou quelqu'autre architecte, ne l'osant pas faire de mon chef à cause des ordres qu'elle m'at donnés à son départ de St. Cloud sur la représentation que le Sr. Effener luy at faite que cela fairoit tord à sa capacité. Für zwei rein technische Fragen möchte er Boffrands Rat einholen: die Konstruktion der an Stelle des abgebrochenen Gewölbes eingezogenen Decke und die Verlegung der Röhren und Latrinen. Er wiederholt die Bitte noch zweimal und fügt hinzu, daß auch der Pater Bretagne, den er eigens mit nach St. Cloud hinausgenommen habe, dazu rate und ihm auch im übrigen beistimme: quoyqu'intime ami dud^{t}. Sr. Effener il ne vouldrat pas flatter S. A. E. qu'elle puisse habiter lad^{te} maison avant deux mois; auch Effner sei mit der Beiziehung Boffrands einverstanden. Inzwischen war schon am 30. von Compiègne aus die Weisung ergangen: S. A. E. vous ordonne très expressément de ne rien faire faire au sujet de lad^{te} maison que du consentement et par avis de Mr. Boffrand, lequel vous consulteres en tout et sur tout, le Sr. Oeffner n'étant chargé que de l'exécution de ce que led^{t} Mr. Boffrand aura jugé faisable pour porter le dessein de S. A. E. à sa perfection; je vous prie, Monsieur, de lire cet article au Sr. Oeffner, afin qu'il puisse s'y conformer. Par là vous pouves librement consulter Mr. de Boffrand. Pour vous mieux asscurer en tout, je croirois que vous feries très bien, si vous pouvies engager Mr. de Boffrand à faire un petit détail par écrit de la présente situation dud^{t} bastiment. Daß der Umbau Boffrand übertragen

und Effner nur als Bauführer aufgestellt war, ist damit deutlich gesagt. Effner hatte sich anfangs vom Kurfürsten freiere Hand erwirkt, von jetzt ab nimmt sich Boffrand mehr um den Bau an.

Der junge Effner ist voll Eifer: . . j'ai l'honneur de vous dire que le Sr. Effener (le quel se rend depuis quelques jours assez assidu chez moi) s'y est justement trouvé pour me dire, qu'il alloit partir pour St. Cloud pour redoubler la diligence des ouvriers et comme le Sr. Boffrand n'est pas en ville et que de quelques jours il ne reviendra pas, qu'il iroit demain le trouver à Iverny pour consulter ses plans, les quels il aura l'honneur d'envoyer à S. A. S. E. Die nächsten Briefe beleuchten das Zusammenarbeiten der beiden Architekten: Le Sr. Boffrand est revenu ce mattin en ville, il irat lundy avec moy a St. Cloud — le Sr. Effener travaillie outretemps à mettre aux net le dessin qu'ils ont concerté ensemble pour l'ornement du buffet . . . A mon retour de St. Cloud, où je m'estois rendu avec les Srs. Boffrand et Effner, les quels se sont chargez de m'apporter aujourd'huy le résultat de leur visite et des résolutions qu'ils ont prises . . . Das Memoire der Architekten, das Knepper am 9. November nach Compiègne sandte, ist nicht erhalten. Am gleichen Tage schreibt er, daß Effner das Bosquet abstecke und am 14. kann er mitteilen: Le Bosquet est trassé et Effener m'asscure qu'il at choisi les plus beaux marroniers qu'at pû avoir — le moindre ayant six pouces de grosseur au diametre sur dix pieds de haut. Il m'at promis qu'il m'apporterat aujourd'huy le plan de l'arrengement de la garde de robe . . . Boffrand bespricht mit dem Steinmetzen die Marmorarbeiten, dem Spiegelfabrikanten gibt er die Maße für die Spiegel des Speisesaals an und das Bild, das Nollet für den Kamin ausfindig gemacht hat, soll er mit Knepper zusammen besichtigen: ein Bachanal von Gazard, assez beau pour être mis au jour dans la galerie des S. A. S. E. Dem Brief vom 21. November lag eine «Rélation» Effners, dem nächsten ein Bericht Boffrands

mit der Skizze des Buffets bei. Die Arbeiten gehn dem Ende zu: Nachdem durch starken Frost und die Abwesenheit Boffrands noch eine Verzögerung eingetreten ist, meldet der letzte Brief Kneppers vom 10. Dezember, daß man in den nächsten Tagen die Ledertapeten spannen, die Spiegel und die Uhr aufmachen werde, der Bodenbelag sei ganz fertig und der Lieferant d'Antel bringe den großen Marmortisch, den Lüster und die anderen Möbel, die der Kurfürst bei ihm gekauft hat, heraus. Am 18. Dezember traf Max Emanuel in Paris ein. Das Aufmachen der Wandbespannungen in den Sälen: Salle de Musiquè, Salle basse à manger, Salle du buffet, und die anderen Einrichtungsarbeiten dauerten, wie aus den vollständig erhaltenen Tapeziererrechnungen zu ersehen ist, bis in den Februar hinein[54]. Mit dem Kurfürsten siedelte Mademoiselle de Montigny und der ganze Hof von Compiègne über. Für das Gefolge, in dem sich u. a. der Kapellmeister Torri und der vor einigen Jahren engagierte Kammerzwerg Cuvilliés[55] befanden, wurden mehrere Häuser in der Nachbarschaft gemietet[56].

Um noch einmal darauf zurückzukommen: der Eindruck aus den Briefen Kneppers ist unbedingt der, daß die Beziehungen zwischen Boffrand und Effner nicht erst bei Gelegenheit dieses Baues angeknüpft wurden. — Effner hatte mit dieser Leistung den Kurfürsten befriedigt. Daß er die künftigen Münchner Bauten leiten sollte, stand wohl von jetzt ab fest. Als das Haus in St. Cloud gerade wohnlich geworden war, am 7. März 1714, erfolgte der Friedensschluß. Max Emanuel blieb noch eine Zeitlang in Paris, um politisch vielleicht einiges durchzusetzen und die Auszahlung der Subsidiengelder, die ihm die Krone Frankreich schuldete, zu erwirken. Auf Effner bezieht sich jedenfalls die Stelle in einem Brief des Kurfürsten Joseph Clemens von Köln d. d. 30. April 1714[57]: l'électeur mon très cher frère at declaré qu'il escrivet à la princesse sa fille, qu'il envoyerat incessement son architecte en Bavière pour achever ses bastiments devant son arri-

vée . . . Warum er nicht sofort abreiste, sagt ein Eintrag in den Geheimen Ausgaben: «Auf mündlich gnädiges Anbefehlen haben dem Josephen Effner Baumeistern wegen seiner ausgestandenen Krankheit und erforderten großen Unkosten zu einem Beitrag gegeben werden müssen . . . den 18. April 1714 300 Livres». Inzwischen mochten sich die Pläne Max Emanuels geändert haben: Effner siedelt erst im März 1715 mit dem Kurfürsten und dem Hof nach München über. In der letzten Pariser Abrechnung vom 29. März 1715 findet sich der Posten: au Sieur Effner Architecte pour son voyage et les arriérages de sa pension à luy payés . . 1215 Livres. Noch kurz vorher hatte der Kurfürst unter Effners Leitung im Haus von St. Cloud Veränderungen vornehmen lassen[58], ein Zeichen, wie plötzlich er sich unter dem Druck von Wien zur Abreise entschloß.

SCHLEISSHEIM.

. . . J'aurai l'honneur de luy répondre en deux mots, qu'après Versailles, j'ai pu admirer Chantilli, à quoy j'ajoutte que Versailles et Chantilli ne scauroient me degoutter de Schleissheimb et de Kemetin[187], aiant aussy ses agrémens à part que je ne scaurois trouver dans ce Pais icy . . .

Kurprinz Karl Albert an Max Emanuel aus Paris, 12. Okt. 1725.

Stiche: Diesel II. Forts. Bl. 30—32.

Tafelwerke: Seidel Gg. Fr., Das kgl. Lustschloß Schleißheim. — Aufleger-Mayerhofer, Innendekorationen des kgl. Lustschlosses Schleißheim.

Literatur: Diem J., Das kgl. Lustschloß Schleißheim. — Mayerhofer J., Geschichte des kgl. Lustschlosses Schleißheim. (Textband zu Seidel.) — Mayerhofer J., Schleißheim, Bayer. Bibl. Bd. 8. — Streiter R., Die Schlösser zu Schleißheim und Nymphenburg. Die Baukunst, 7. II.

Archivalische Grundlagen: Reichsarchiv: F. S. 147 d, 742, 772 o, 780 d. — Kreisarchiv München: H. R. 95|5, 110|63, 174|82, 196|5, 203|22, 227|102, 228|103, 282|159, 286|342, 524|17; M. F. 229|43. — Geh. Hausarchiv: 1796 1/5 II. a. — Geh. Staatsarchiv: K. schw. 524|14. — Kreisarchiv Landshut: Abrechnung zwischen der Schleißheimer Bauamtskasse und Herrn Gunezrhainer d. a. 1722—1725. Schleißh. Baurechnungen 1726—1729. — Hof- und Staatsbibl.: cod. germ. 2120, 3320; Oefel. 5 Tom. VII.

I.

Das Projekt eines großen Residenzneubaues in Schleißheim taucht schon in den ersten Regierungsjahren Max Emanuels auf. Der Hof besaß dort bei dem Landgut Wilhelms V. und dem von Maximilian I. erbauten, von Ferdinand Maria reicher eingerichteten alten Schlosse ausgedehnte Ländereien und die

flache Umgebung war für eine Barockanlage sehr erwünscht. Seit 1683 werden im Park Veränderungen vorgenommen, 1684 beginnt der Bau eines Gartenschlößchens, Lustheims, am Ende des Parks in einer Achse mit dem Alten Schloß; vom Anfang der 90er Jahre sind umfangreiche Projekte Zuccallis für das neue Schloß bezeugt[188]. Von ihnen haben sich fünf Pläne im Reichsarchiv erhalten. Sie schließen sich eng an Berninis Louvre-Entwurf (1665) an. Für den Neubau waren zwei Grundtypen in Vorschlag gebracht: ein einziger breiter Trakt östlich und parallel zum Alten Schloß oder vier gleichbreite Flügel um einen quadratischen Hof, wobei das Alte Schloß entweder abgebrochen oder mit einbezogen werden sollte; westlich davor ausgedehnte, von Stallungen umschlossene Vorhöfe. Die politischen Ereignisse, die ständige Abwesenheit des Kurfürsten, die umfassenden Vorbereitungen, Anlage von Kanälen etc. verzögern den Baubeginn. Erst nach der Rückkehr Max Emanuels wird am 14. April 1701 der Grundstein zum Neuen Schloß gelegt. Man hat sich jetzt für den mehrfach modifizierten zweiten Typus entschieden, vier Flügel mit dem Alten Schloß als Westflügel[189]; den Vorhof umschließen vorläufig die alten Schwaigbauten, an den Nord- und Südflügel legen sich außen von niederen Trakten begrenzte Nebenhöfe. Unter der Leitung Zuccallis wird mit dem Bau des Ostflügels der Anfang gemacht. Seine Garten- (Ost)fassade, die durch nördlich und südlich angestoßene eingeschoßige Galerien mit zweistöckigen Endpavillons verlängert wird, profilieren vortretend und mit durchlaufenden Pilastern gegliedert, Eckpavillons und ein 11achsiger Mittelteil. Von diesem sind die fünf mittleren Achsen wieder hervorgehoben und über ihnen sitzt ein Oberstock, dessen drei Mittelachsen noch einmal einen in drei sich verjüngenden Geschossen aufgebauten Turm tragen (Tf. XI[190]).

Der Mittelbau enthält als Hauptstücke im Erdgeschoß zwei an den Schmalseiten des Vestibüls sich gegenüberliegende

dreiläufige Podesttreppen, im Obergeschoß einen großen Saal gegen den Hof und die 11fenstrige Galerie auf der Gartenseite (Tf. XIII a). Die Anordnung der Galerie, die strenge Durchführung der Enfilade, Scheidung in tiefe Haupträume gegen den Garten, kleinere, noch nicht sehr geschickt angelegte Nebenräume gegen den Hof, die hohen Bogenfenster sind das Wenige, was in dem rein italienischen Projekt an französische Vorbilder erinnert. Infolge der übergroßen Hast, mit der die Arbeiten betrieben wurden, stürzen 1702 Teile der Mauern ein, eine Kommission von Sachverständigen erkennt den Fehler in den zu wenig tief gelegten Fundamenten und man entschließt sich ringsum eine Aufschüttung vorzunehmen — dadurch erscheint der Bau heute niedriger und gedrückt. 1704 zwingt der Krieg zur Einstellung der Arbeiten. Der Ostflügel war gerade im Rohbau fertig geworden und unter Dach gebracht bis auf den aus konstruktiven Gründen — es war zwar eigens eine nachträgliche Verstärkung der Mauern vorgenommen worden — bedenklichen Oberstock und Turm über dem Mittelteil. Von den seitlichen Verlängerungen wuchs die südliche Galerie gerade aus dem Boden heraus, ihr Endpavillon (gegen München) stand fast vollendet. Damit findet die erste Bauperiode ihren Abschluß. Zuccalli muß die Baubureauschlüssel an die kaiserliche Administration ausliefern und für des «Allerdurchleuchtigist . . Herrn Joseph, erwählten Römischen Kaysers Schleißheimisch Neubauwesen» werden in den folgenden Jahren nur geringe Summen zur notwendigsten Erhaltung ausgeworfen.

Im Sommer 1714 gab Max Emanuel in St. Cloud Robert de Cotte den Auftrag neue Pläne für Schleißheim auszuarbeiten. Im Nachlaß Cottes hat sich ein ganz freies Projekt, das offenbar ohne exakte Unterlagen geschaffen wurde, und eine Umarbeitung des Zuccallischen Risses erhalten. Sie will das Alte Schloß und die Schwaigbauten völlig abbrechen, die

in gestreckten Rechtecken angelegten neuen Nebengebäude zu beiden Seiten des Vorhofs rücken weiter hinaus und lassen die Stirnseiten der Flügel frei, Nord- und Südflügel des Schlosses werden vorne um ein Stück gekürzt, um so eine offene Hufeisenanlage zu schaffen. Im Nordflügel sind Schloßkirche und Galerie, im Südflügel das Opernhaus untergebracht, alle à l'italienne durch die zwei Stockwerke durchgehend, der Mittelteil des Osttrakts erhält durch Versetzung der Innenlängsmauer ein schmales Vestibül gegen den Hof mit schmalen Treppenhäusern auf beiden Seiten und einen tiefen, ebenfalls zwei Geschosse umfassenden Hauptsaal gegen den Garten. Den Oberstock mit dem Turm über dem Mittelteil ließ Cotte fallen. Dieses Umbauprojekt ging mit nach München.

In den ersten Jahren nach der Rückkehr des Kurfürsten blieb Schleißheim noch liegen. Erst Ende 1718 beginnen die Vorbereitungen und im April 1719 wird der Bau unter Leitung Effners wieder aufgenommen. Die administrative Oberaufsicht führt der Kabinettsekretär v. Wilhelm. In einer eigenen Instruktion wurde Effner verpflichtet, die Arbeiten nach seinen vom Kurfürsten genehmigten Plänen möglichst schnell zu betreiben, die Kostenvoranschläge nicht zu überschreiten, wöchentlich die Arbeiter auszuzahlen, jeden Zahlungszettel selbst zu unterschreiben und Samstags Herrn v. Wilhelm die Abrechnungen vorlegen zu lassen, endlich alles Material gegen Bar zu kaufen und nichts aus den kurfürstlichen Magazinen zu nehmen «cette entreprise n'ayant aucune dépendance ny de la chambre des finances ny de Hofbauambt».

An die Ausführung des Cotteschen Projektes war aber bei der Finanzlage nicht zu denken. Um das Schloß überhaupt bald in Benutzung nehmen zu können entschloß man sich auf den Ausbau zu verzichten: der stehende Flügel, der für die jetzigen Verhältnisse des Hofes völlig ausreichte [191], wird zu einem selbständigen Bau umgestaltet und vor allem im Innern eingerichtet.

In den Dieselschen Stichen hat sich offenbar der erste Effnersche Plan erhalten. Gegen den Hof zu werden an den Stellen, wo Nord- und Südflügel an den Ostflügel stoßen sollten[192], Fenster gebrochen und durch Pilaster und Segmentgiebel (jemals ausgeführt?) Eckpavillons, wie an der Gartenfassade, angedeutet. Innerhalb von ihnen laufen eingeschossige offene Arkaden zum Alten Schloß hinüber und begrenzen den Hof gegen Norden und Süden. Der Aufbau über dem Mittelteil kann, von anderen Gründen abgesehen, schon deshalb nicht ausgeführt werden, weil er auf die 4flügelige Anlage berechnet war. An seiner Stelle wird jetzt den ganzen elf Achsen des Mittelteils ein Oberstock aufgesetzt (Tf. XII, X c), der gegen den Garten zu auf der Rückmauer des Vestibüls und Großen Saals ruht und eine Terrasse (über der Galerie) vorgelagert hat (ca. 1720 vollendet). Daß sein Plan von Effner stammt, beweist die französisch empfundene Horizontalentwicklung[193] — die außergewöhnlich lange Flucht des Baues mußte durch dieses Gewicht niedergehalten werden — und die von Zuccallis trockener Schwere sich stark abhebende Leichtigkeit und fließende Zierlichkeit in der Gliederung. Die Dreiecksgiebel über den drei mittleren Achsen mit dem Wappen (Volpini 1721) wurden zu Anfang des 19. Jahrhunderts bei einer Neueindeckung entfernt. Der Oberstock lehnt sich auch in den Einzelheiten der Durchbildung an Borrominis Fassade des Palazzo Barberini in Rom[194] an. Seiner Architektur suchte Effner die unteren Partien des Mittelteils anzupassen. Die endgültigen Fassadenprojekte für den Mittelteil — die Dieselstiche geben noch eine frühere Fassung wieder — zeigt das erhaltene Schleißheimer Modell von 1725[195] (danach die Stiche von Seidel ergänzt), wovon das meiste auch ausgeführt wurde: an der Westfassade (Tf. X c) brach er in dem Erdgeschoß mit Rustikaverputz auch in den seitlichen Achsen flache Bogenarkaden aus, von den ovalen Mezzaninfenstern wurden die mittleren zu Halbbüstennischen bestimmt. Das Mittelportal, in rotem Marmor gefaßt, umrahmen

toskanische Marmorsäulen mit Gebälk (aufgestellt 1729, heute verschwunden). Die Bogenfenster des ersten Geschosses wurden durch abgeschrägte Einlagen in die Gewände in der gleichen Art wie im Oberstock auf das moderne schlankere Lichtmaß (vgl. die neugebrochenen Fenster in den seitlichen Achsen des Erdgeschosses) verkleinert. Von den über Eck gestellten Vorlagen, die innerhalb der Pilaster die Fensterbalkone des ersten Geschosses tragen sollten, ist heute nichts zu sehen. An der Gartenseite, wo in den fünf mittleren Achsen des Erdgeschosses Zuccallis Bogen, ähnlich denen der Verlängerungsgalerien, 1704 ihre Marmorsäulen noch nicht vollständig bekommen hatten, führte Effner ebenfalls in den ganzen elf Achsen gleichhohe Bogenarkaden, diesmal mit Umrahmungen und hohen Giebeln, ein[196] — neben der Vereinheitlichung wieder eine Unterstreichung der Horizontalen. Statt der Steinbaluster erhielten die Fenster schmiedeeiserne Gitter, — sie waren ursprünglich vergoldet, wie auch das auf dem Dachgesims ringsum laufende Geländer[197] — die Terrasse vor dem Oberstock sollte eine Balustrade mit Freifiguren bekommen. Die übrige Fassade ließ Effner unverändert und die südliche Verlängerungsgalerie (1723 eingewölbt) ebenso der nördliche Endpavillon wurden nach den alten Zuccallischen Rissen ausgebaut, von der nördlichen Galerie nur die Rückwand (1724, vgl. Beilage III. 2. 3); erst Ludwig I. hat sie fertigstellen lassen, in Haustein statt in Marmor. 1723 wird der südliche Pavillon («Hercules-Pavillon») ganz fertiggestellt und seine Inneneinrichtung begonnen, «wo der herunte Teil alles von Marmor werden soll», im Winter 1724/25 wird der obere Stock möbliert, ein Saal erhält venetianische Ledertapeten. Der nördliche «Pallaspavillon» wurde 1724—28 erbaut (Tf. X a); er sollte im Erdgeschoß ein Wasserreservoir mit der Brunnenmaschine sowie das Paßspiel enthalten, im Mezzanin Wohnräume für die Domestiken, im Obergeschoß ein vollständiges Appartement (vgl. Beilage III. 1). Provisorisch waren darin die Grenadiere untergebracht.

Auch für den Westhof gibt der Dieselsche Stich noch nicht die endgültige Lösung. Effner arbeitete noch ein zweites Projekt aus, das in dem Modell von 1725 (Tf. X b) erhalten ist. Danach führen geschlossene Galerien mit einem Halbstock über dem Erdgeschoß vom neuen Corps de Logis zu den in der Längsachse des Alten Schlosses neu zu erbauenden Pavillons hinüber und hinter ihnen stehen je drei gesonderte Gebäude. Die Häuser an der auch einen Zugang zur Kapelle bildenden südlichen Quergalerie sollten dienen als Kavaliersbau — logement pour les gentilhommes, — Küche und Wohnung des Pflegers, die bei der nördlichen, in der anfangs das Paßspiel untergebracht werden sollte, als «Frauenzimmergebäu» (vgl. Beilage III. 4. 5). So wäre «in die Vorgebäu alles abgängige des Schlosses gebracht» worden[198]. Am 28. Jänner 1723 hatte der Münchner Stadtmaurermeister Joh. Mayr den Kostenvoranschlag für einen Teil dieser Bauten vorgelegt; für den Sommer 1724 ergeht von neuem der Befehl sie zu beginnen. Doch kamen sie nicht über die Substruktion hinaus[199].

Nach dem Modell von 1725 (Tf. X b) war die vordere Hofanlage sehr einfach gedacht; vor dem Alten Schloß, dessen Mittelteil ein merkwürdiges Dach erhalten sollte, liegt ein längliches Rechteck, von den alten Schwaiggebäuden umschlossen; nur die torartigen Durchfahrten an jeder Langseite und das hohe Haupteinfahrtstor in einem in den Hof hineingestellten, gegen das Schloß zu offenen Halbrund zeigen architektonische Durchbildung. Als 1728 der Scheißheimer Verwalter die höchst bedenkliche Baufälligkeit der Schwaigstallungen meldet, die einen Neubau notwendig mache, wurde Effner beauftragt Pläne zu dem Stallungsbau anzufertigen, «daß selber mit dem Haupt-Schloßgebäu in eine Symmetrie und Communication komme». Das Projekt blieb unausgeführt, da 1732 die Schwaigstallungen nach Lustheim verlegt wurden.

Der Anteil Effners am Schleißheimer Park ist gering. Die hinteren Partien waren in der Hauptsache schon in den 90er

Jahren angelegt worden. Jetzt handelt es sich fast nur um das Parterre mit seinen Wasserkünsten, das Girard entwarf. Der Dieselstich (Tf. XII) zeigt in dem wenig vertieften Platz vor dem corps de logis zwei Teppichbeete mit zentrischem Muster und einem Bassin an jedem Ende. Im breiten Mittelweg, der auf die Kaskade zuführt, laufen zwei Reihen Springbrunnen, die bis zu zwanzig Fuß hoch springen sollten, das Prunkstück des Parks und der besondere Stolz Girards; er schreibt selbst: «je ne croy pas que dans l'europe on ait encore vu une allée formée de 32 beaux jets d'eaux attenante une cascade revêtue en marbre, qui outre ses ornements, nappes d'eaux et mascarons sera encore enrichie de plusieurs effets d'eaux». Der Entwurf zur Kaskade, die der von Nymphenburg ähnlich ist, stammt von Effner. Am 27. November 1724 schloß er mit dem Hofsteinmetzmeister Joh. G. Gött einen Akkord, wonach dieser sich verpflichtet, die Kaskade nach Weisung der ihm vom Herrn Oberbaumeister vorgezeichneten Riß und Profile in Marmor auszuarbeiten und bis Ende April 1725 fertigzustellen. Groff sollte die Bronzezieraten, wasserspeiende Fratzen, Kindergruppen, Vasen, Volpini zwei Flußgötter liefern. Die Kaskade ist ebensowenig fertig geworden wie das Parterre, für das reicher Statuen- und Vasenschmuck, auch ein Labyrinth geplant war.

Der Außenbau des Schlosses tritt zurück hinter der Innenausstattung, auf die in dieser zweiten Bauperiode die Hauptkräfte und -mittel sich konzentrieren. Die von Cotte vorgeschlagenen Umbauten im Innern kommen jetzt, wo alle Repräsentationsräume in dem einen Flügel untergebracht werden müssen, nicht mehr in Betracht. Effner ändert die Zuccallische Einteilung nur wenig (Tf. XIII a b c): von den zwei Monumentaltreppen, die zu viel Raum wegnehmen, muß die nördliche je einem großen Saal im Erd- und Obergeschoß Platz machen. Im Südflügel in der Hofecke des Eckpavillons wird die Schloßkapelle untergebracht, die durch alle Geschosse

reicht; vor ihr liegt im Erdgeschoß ein Vestibül, im Obergeschoß die offene Orgelempore. Die übrigen Räume der Hofseite werden durch Riegelwände in eine Zugangsgalerie zu der Kapelle und in kleinere Nebenzimmer und Nebentreppen, «welche das ganze Gebäu degagiren»[300], aufgeteilt, in den Räumen gegen den Garten wird eine Quermauer ausgebrochen, Türen vermauert, Kamine neu aufgeführt. Aehnlich sind die Umbauten im Nordflügel, wo an der Stelle der Kapelle ein kleines Appartement liegt, und das Obergeschoß korrespondiert mit dem Erdgeschoß. Bei den Neueinbauten gab es natürlich manchmal Kollisionen mit dem Stehenden, was sich da und dort bemerkbar macht, besonders empfindlich an der Tür vom Großen Saal zur Galerie, wo der Scheitel des oberen Bogens auf der einen Seite ein ganzes Stück tiefer liegt als auf der andern. Waren die Aenderungen auch nicht sehr groß, so erhielten doch die meisten Räume jetzt neue Bestimmungen; in diesem Sinn kann Bretagne sagen: «La distribution intérieure des appartements, des escaliers, des sallons, des galeries etc. est de Monsieur Effner».

Die Umbauten im Südflügel sind aufgezählt in Effners «Haubt-Ueberschlag. Was über das von Ihro churf. Durchl. zu baun gnäd. resolvierende corps de logis bei dem neuen Lust- und Residenz-Gebäu zu Schleißheim von dem mittern Stock bis an die offene steinerne Galerie . . . an Arbeit- und Material-Unkosten ergehen möchte, so verfaßt worden den 6. April anno 1719». Im Bau fehlt, wie das Schriftstück zeigt, noch alles: die Balken müssen eingezogen, die Böden gelegt, die Decken und Carniss gemacht, die Wände geweißt werden; von Türen, Kreuzstöcken und Läden ist nur einiges wenige im Baustadel vorhanden; Effner läßt sie «auf französische Manier mit saubern doppelten Schlössern und Bändern» bezw. «mit Spagnioletten auf französisch» beschlagen. Die handwerklichen Arbeiten nehmen die nächsten Jahre bis 1722 zum großen Teil in Anspruch. Die künstlerische Ausstattung, die

bald mit Rücksicht auf die Feierlichkeiten bei der bevorstehenden Hochzeit des Kurprinzen stark betrieben wird, setzt beim Treppenhaus ein. Schon im Sommer 1719 fertigt Dubut «auf Herrn Effners . . . geschehene Anschaffung» ein Modell zu der großen Stiege. Da man bis zur Hochzeit die Treppe nicht in Marmor fertigstellen kann, wird sie vorerst in Holz ausgeführt. In dem Kontrakt vom 6. August 1720 verpflichtet Effner den Stukkatormeister Joh. Zimmermann «die bei dem churf. Residenzgebäu Schleißheim neu angefangene Hauptstiege nach Weisung der ihm vorgezeichneten Riss und Modell mit aller Stukkaturarbeit . . . auszuzieren»; die Hauptarbeiten betreffen das Treppenhaus, an der Stiege sollen je zwei Satyrn die seitlichen Rampen tragen, die Felder der Stiegengewölbe mit «Ornament und eingemengten Figuren», die Nische des unteren Podests mit einer Umrahmung, die seitlichen Podeste «mit Satyrköpfen und eingeflochtener Widderhaut» ausgeschmückt werden. Nachdem auch der Maler schon 1720 im Treppenhaus arbeitet, ist es der erste Raum, der fertig wird. Bei der Hochzeit 1722 erregt die Treppe mit ihrem Stukkaturenschmuck großes Aufsehen. Die magere Beschreibung Schleißheims bei Bretagne verrät, daß außerdem nur die Galerie schon weiter vorgeschritten war. Der größte Teil der Inneneinrichtung fällt in die Zeit Spätherbst 1722 bis Anfang 1726.

Unterm 4. Dezember 1722 verzeichnet das Tagebuch des Grafen Preysing: «. . . nach Schleißheim den Bau zu sehen . . . vorderst aber die Stieg zu resolvieren». Es gab hier von Anfang an Schwierigkeiten. Zuccalli hatte den Kurfürsten auf Mängel am Effnerschen Modell aufmerksam gemacht und zu überzeugen gewußt, und ihm, der schon 1704 Stiegenmodelle hatte fertigen lassen, wird nun der Ausbau übertragen — das einzigemal, daß Zuccalli in dieser zweiten Periode in den Bau eingreift. Er schließt am 2. Jänner 1723 mit dem Steinmetzmeister Matteo einen Kontrakt ab auf Grund seiner «Explikation über die . . von Marmor zu errichten seiente große Hauptstieg».

Effner aber hatte seine Stiege schon bis zum ersten Palier aufgebaut und der alte Zuccalli wurde mit den Rissen nicht fertig. Auf Mahnung ließ er sagen, «er hat keine Stiegen noch nit gemacht und kann nichts in lange Zeit aufsetzen». So bleibt der Stiegenbau eben doch Effner. Schon im Februar meldet der Baubericht, daß Gunezrhainer mit dem vom Kurfürsten «gnädigst approbierten neuen Riß von der Stiegen nach dem Gedanken des Herrn Effner» nach Brixen abgehe, um den Marmor zu besichtigen und den Kontrakt mit Matteo abzuändern, wobei besonders die Materialersparnisse gegenüber dem Zuccallischen Riß hervorgehoben werden. Effner macht die Treppe leichter: sie soll auf vierzehn statt zwölf Vollsäulen ruhen, wodurch die Zahl der 2/3 Säulen (acht statt zehn) und der Pilaster an den Wänden (neun statt sechs) verändert wird. Am 12. Mai 1723 teilt Max Emanuel selbst in einem huldvollen italienischen Schreiben Zuccalli diesen veränderten Entschluß schonungsvoll mit — sein Modell werde von Effner mit einigen Veränderungen ausgeführt, sodaß er bei seinem Alter dieser Mühe überhoben sei, er möge aber jedenfalls wie den ganzen Schloßbau, so speziell den Stiegenbau überwachen. Am 13. Mai schließt Effner mit Matteo einen neuen Kontrakt ab wegen der Stiege «nach Form des von Hofkammerrat und Oberbaumeister Effner in loco aufgesetzten großen Modell und darüber auch vorgezeigten ordentlichen Riß ...» Die Stiege sollte bis Ende 1724 fertig stehen, beim Tod Max Emanuels aber waren die Steinmetzarbeiten noch nicht vollendet. Karl Albert bewilligte trotz wiederholter Eingaben Matteos keine Gelder mehr zur Fertigstellung. Mehrere Versuche zum Ausbau unter Max III. Joseph und Karl Theodor wurden, obwohl «fast alles bis zur Aufsetzung vorrätig war», immer wieder aufgegeben. So blieb die Treppe Torso, bis 1847/48 Ludwig I. die heutige Marmortreppe mit Benützung des alten Materials aufbauen ließ.

Nach dem Tode Max Emanuels (26. Februar 1726) wurden auch die übrigen Arbeiten nach und nach eingestellt und mit

dem Jahr 1727 wird man diese Bauperiode schließen. Max III. Joseph ließ um die Mitte des Jahrhunderts noch einiges fertig machen — die Türen des Viktoriensaales und der Galerie waren z. B. erst grundiert, die Pflaster noch lückenhaft — und richtete mehrere Zimmer ein; völlig ausgebaut wurde aber das Innere Schleißheims so wenig wie das Aeußere. Ueber die Einzelheiten der Innenausstattung unter Effner und die ursprünglichen Benennungen unterrichtet der

Katalog der Innenräume.

A. Erdgeschoß:

1. Vestibule, Salle des colonnes, der heruntere große Saal. Marmorarbeiten von Gött, 18. November 1722 Kontrakt wegen der 8 dorischen Säulen, 1723 geliefert. 1724 die korrespondierenden Marmorpilaster an den Wänden gesetzt. Eingewölbt 1722/23. Marmorpflaster 1726. 2 Marmorkamine vom Salzburger Steinmetzmeister Joh. Linsinger. Wenige Stukkaturen an den Gurten zwischen den Flachkuppeln von Volpini 1725. Kuppeln und Wände von N. G. Stuber ornamental ausgemalt 1723, 1749 vervollständigt.
2. Salle des gardes. (Ausstattung als Speisesaal aus der Zeit Max III. Joseph).
3. Unter Max III. Joseph: kurfürstl. Billardzimmer. Tonnengewölbe und Schildbogen nach dem System der Antekammer (5) mit Grisaillen bemalt von Ph. Helderhof 1764. Die Stukkaturen der Wände vielleicht noch nach Effners Zeichnungen, in seinen spätesten Formen.
4. Peristyle vers le jardin. Der in anderen Schlössern als sala terrena bezeichnete Raum, der zum Park überleitet. 5 Bogentürfenster auf die Terrasse. Ausstattung 1723 befohlen. Pilaster mit freier Stuckdekoration tragen die Gurten des Tonnengewölbes, das samt den Schildbogen und Arkadenleibungen ornamental bemalt ist (N. G.

Stuber 1725). An den Schmalseiten unter schweren Dreiecksgiebeln Nischen, für die Groff Brunnen fertigen sollte (1723). Virtuose Stukkaturen über den Bogen, als freie Kapitelle der Pilaster, an den Nischen; meist Seemotive, Fische, Muschelgirlanden, Schilfwedel, Korallenzweige usw. — von Volpini 1725. 4 Stuckreliefs mit Meerszenen als Surporten.

5. Antecamera. Wände mit ornamentalen Stukkaturen überzogen, wohl von Zimmermann ca. 1723/24. Tonne und Schildbogen mit Grisaillen in wärmeren Tönen bemalt: Zephir, Pomona, Vertumnus und Flora, umspielt von luftiger Ornamentik. (Cos. D. Asam, Vollendung befohlen Dezember 1724.) Beabsichtigt: Marmorpflaster und «Türcrüster» (-Fassungen) von Marmor (befohlen 1723).

Südlicher Flügel, «Hercules-Seite»: Appartement d'embas, Appartement des Kurprinzen. Einrichtung 1725. Türen und Lambrien in Natureiche, Nußbaum fourniert. Möblierung unter Leitung Drouyns. Weiße ornamentierte Stuckcornichen.

7. Antichambre. Bestimmt: Tapisserie von karmesinrotem Brokatell mit gelbem Grund, Vorhänge und Portieren aus karmesinrotem Damast.
8. (Ritterstube) Antichambre vor die Librai (Bedienten).
9. Chambre d'audience. Bestimmt: Thronhimmel aus karmesinrotem Damast.
10. Chambre à coucher. Kaminspiegel von Granier 1728. Rahmen von Pichler 1725. Kleine Türen zu beiden Seiten des Platzes für die Bettstatt.
11. Grand cabinet. Gemälderahmen von Pichler 1725. In der Nische Ofen von Chanevese 1729. Bestimmt: grüne Tapisserie.
12. Cabinet bleu et argent. Blaues Kabinett. Die alte Ausstattung verändert und teilweise verschwunden. Ursprünglich

als Tapisserie 12 schmale Hautelicestreifen, Allegorien der Monate darstellend, in Rahmen von getriebenem Silber (Arbeit eines Augsburger Goldschmieds). Lambrien, Läden usw. in Schnitzwerk, silber auf blau. Decke ganz mit Stukkaturen überzogen, ebenfalls silber auf blau. Kommode, Schreibtisch, Rahmen (um eine Flora und das Porträt einer französischen Prinzessin beide in Hautelice) aus Ebenholz mit Laubwerk und Fratzen aus Silber beschlagen. Marmorkamin. Einrichtung befohlen Spätherbst 1722. Schnitz- und Versilberungsarbeiten Pichler, Spiegel von Granier 1728.

13. Oratoire (Tribune). 2 vergitterte Oratorienfenster gegen die Kapelle. Bilder in Rahmen von Pichler.
14. Die untere oder große Kapelle. Architektur und Dekoration der Wände in weißem Stuck (hauptsächlich Dubut). Tonnengewölbe und Schildbogen von Cos. D. Asam und seinem Schüler J. A. Müller ausgemalt 1721: Legende des hl. Maximilian. Auch die Dekoration vielleicht schon vor 1722 begonnen. Geweiht 17. September 1724. Altar (heute größtenteils verschwunden) nach dem Riß von Effner 1723, ursprünglich zum Teil in Marmor gedacht, dann provisorisch in Holz ausgeführt. Die Schnitzarbeiten: Rahmen mit Engelsköpfen (erhalten) um das Altarblatt von Seb. Conca, Tabernakel mit zwei Engeln, Sarg für den Leib des hl. Maximilian, Oratoriengitter usw., von Pichler 1724.
15. Vestibule.
16. Galerie à la chapelle, Kapellengang.
17. Sakristei.

Nördlicher Flügel, «Pallas-Seite»: Appartement der Kurprinzessin. Am wenigsten vollendet. Lambrien und Türen ebenfalls in Natureiche mit Nußbaumfournierung.

18. Antichambre.
19. (Ritterstube.)

20. Chambre d'audience.
21. Chambre à coucher.
22. Grand cabinet. Gemälderahmen Pichler 1725.
23. Le petit cabinet de stucador, das heruntere kleine Kabinett (später: Schreibzimmer der Kaiserin). Wände in Stuckmarmor mit Scagliolafüllungen, Arbeit von A. und B. Langenbuecher 1724/25 mit Benutzung von ältern Wandverkleidungen aus der Residenz, vgl. Beilage III, 6. Ueber dem Marmorkamin Spiegel und Gemälde. Stukkierter Plafond, gold auf weiß.
24. Drechselzimmer unter Max III., dekorative Malereien in den Formen des spätesten Klassizismus.

Entresol (Mesalinna) in den beiden Flügelhälften, für das Gefolge.

B. Hauptgeschoß, der obere und schöne Stock.

6. Treppenhaus (bei der schönen Stiegen). Treppe unter Ludwig I. 1847/48 mit Benutzung der alten Stücke aufgeführt. Wände in weißer Stuckarchitektur, von Zimmermann, Kontrakt 6. August 1720. Die Architektur der Laterne in Holz. Fresko in der Kuppel der Laterne: Vulkan schmiedet die Waffen für Aeneas, von Cos. D. Asam 1720. Im Laternenumgang ornamentale Malereien von N. G. Stuber 1722.
25. Grande salle, der herobere große Saal. Dekoration in Stuck mit leichten farbigen Tönungen, wohl von Zimmermann ca. 1723/25. An den Schmalseiten zwei große Gemälde: «Der Entsatz von Wien» und «Niederlage der Türken zwischen Mohacz und dem Berg Harsan in Ungarn», von Joach. Beich, 1702 in Auftrag gegeben. Holzrahmen von Pichler 1723. Deckenfresko von Amiconi: Zweikampf des Turnus und Aeneas. Fensterbalkongitter von Motté 1726/27. Marmorpflaster von Gött 1723 ff. 2 Marmorkamine.

26. Salle à manger, Victori-Saal. Täfelungen Pichler-Werkstatt hauptsächlich Frühjahr 1724 bis Frühjahr 1725. Dazwischen Gemälde eingelassen: 9 Bilder aus den Türkenkriegen Max Emanuels, von Joach. Beich 1723/24. Ueber dem Kamin: «Max Emanuel empfängt eine türkische Gesandtschaft im Lager vor Belgrad i. J. 1688» («Die Audience-Tafel», Amiconi 1723). Ueber der Eingangstür: Bildnis der Söhne Max Emanuels bei der zweiten Eroberung von Belgrad i. J. 1717, von Vivien und Beich. Die Stuckcorniche und die 24 Atlanten von Dubut. Plafondgemälde von Amiconi: Dido empfängt den Aeneas. Zwischen den Atlanten an den Innenseiten statt der Fenster holzgerahmte Bilder: allegorische Puttenszenen, von Amiconi.

27. Grande galerie, Schöne Galerie, Galerie von denen Mahlereien. 61 m lang, 11 Fensterachsen. Fenster in Rahmen von Holzschneidarbeit gold auf weiß, Pichler 1723 f. In den Leibungen farbige ornamentale Malereien mit Blumen, Vögeln, Tierstilleben (kleinere Teile auf Goldgrund), von Waxschlunger 1723. Fensterbalkongitter von Motté 1724/25. An den Schmalseiten sich gegenüberliegend Marmorkamine mit Spiegeln zwischen Türen mit Surportgemälden (die äußeren Türen verkleidete Fenster). An der inneren Längswand, die durch Pilaster gegliedert werden sollte, hingen über der Brokattapete die Prunkstücke der Gemäldesammlung Max Emanuels, u. a. Tizian Karl V., Rubens Helene Fourment mit dem Knaben, G. Reni Apoll schindet Marsyas. Geschnitzte Tür zum Großen Saal in roter Marmoreinfassung mit Säulen und Pilastern, Kapitelle und Basen in Messing gegossen (Groff.) Stuckcorniche zum Teil vergoldet mit figürlichen Reliefs, von Dubut 1720/21. Decke: farbige Arabesken mit eingestreuten Camajeu- und Goldgrundfeldern (peint en mosaïque) von Amiconi und Stuber. Fünf Glaslüster, zum Teil aus Wien 1757.

Südlicher Flügel, Hercules-Seite: 28.—34. Le bel appartement d'en-haut, l'Appartement de parade, Rotes Appartement. Einrichtung befohlen Spätherbst 1722. Holz- und Stuckteile gold und weiß.

28. Antichambre. Mit Gobelins tapeziert. Marmorkamin mit Spiegel und Gemälde. Deckenfresko von Amiconi: Zweikampf des Achilles und Hektor.

29. (Ritterstube.)

30. Chambre d'audience. Mit Gobelins tapeziert. Spiegel von Granier 1728. Bestimmt: Baldachin aus karmesinrotem Samt. Deckenfresko von Amiconi: Odysseus entdeckt Achill unter den Töchtern des Lycomedes.

31. Chambre à coucher. Vorderer Teil vertäfelt, Pichler-Werkstatt, Hauptarbeit Herbst 1724 und Frühjahr 1725. Fensterpfeiler- und Kaminspiegel. Eingelassene Gemälde (ursprünglich: Rubens der bethlehemitische Kindermord, v. Dyck Maria mit Jesus und Joseph). Deckenfresko: Der schlafende Mars, von Amiconi, architektonische Umrahmung von Stuber 1723. Hinterer Teil des Zimmers durch Balustrade, Wandpilaster und Deckgurt abgetrennt. Wände behängt mit Stoffspalier, abwechselnd Streifen von rotem Samt und drap d'argent. Arabeskenplafond von Stuber. Hier steht die Imperial-Bettstatt, Himmel (vier Eckknöpfe mit weißen und roten Federbüschen), Vorhänge, Rückwand und Couvertdecke aus rotem Samt mit aufgesetztem drap d'argent, Silber- und Goldborten und Stickereien. Uebrige Ausstattung (le bon meuble riche): 2 Fauteuils mit vergoldeten Gestellen, 1 Kanapee, 12 Tabourets (Hocker), 1 Kaminschirm in Gestalt einer spanischen Wand, alle Ueberzüge aus rotem Samt mit drap d'argent und Goldborten, 1 Kommodkasten von indianischem Holz (de bois violet des Indes) mit Bronzebeschlägen und grüner Marmorplatte (Granier 1728), am Kaminspiegel 2 zweiarmige Bronzeleuchter, im Kamin 2 eiserne Feuerhund

(Gestelle für Schürhaken usw.) mit dem kurf. Wappen. Portieren und Fenstervorhänge von rotem Samt mit Goldborten. Les 3 cabinets:

32. Grand cabinet. Lambrien usw. mit Flachornamentfüllung, Gemälderahmen von Pichler 1725. Tapisserie von rotem Brokatel. Schwere Stuckcorniche mit dem Relief der Freigebigkeit von Dubut. Deckenfresko von Amiconi: Apollo und die Musen.

33. Le petit cabinet de tapisserie, das rote Kabinett. Ausmachung befohlen Spätherbst 1722. Wände: Seidengobelins mit Grotesken, Blumen und Vogel-Stilleben, eingesetzt in die Bespannung von rotem Damast mit Goldbortenbesatz. In der Surporte Grisaille von N. Bertin: Juno und Diana. Marmorkamin mit Spiegel und Gemälde. Schneidarbeit von Pichler. Gemalter Plafond: Jagdallegorien in Arabeskenwerk, von Stuber 1723/24. Möbel: zwischen den beiden Fenstern un bureau de bois violet des Indes mit feuervergoldeten Bronzebeschlägen und grüner Marmorplatte, Granier 1728. Auf dem Kamin Porzellanvasen.

34. Cabinet des petits tableaux, Cabinet des Brueghel et Mieris, das Niederländisch Mallerey Cabinet, das Braune Kabinett. Einrichtung befohlen 1723. Türen und Lambris in Natureiche und Nußbaumfournierung in Ebenholzfassung mit Goldstreifen, von Jak. Geerstens 1725. Beabsichtigt: Ledertapeten mit Goldpressung. Stuckcorniche gold auf braun; der Plafond, der ursprünglich (1723) in Paris von Bertin gemalt werden sollte, von Nik. Stuber: Embleme der Künste in Arabeskenwerk, gold auf braun. An den Wänden hing in fünf und sechs Reihen übereinander die Sammlung niederländischer Kleinmeister, Brouwer, Teniers, Wouwermann, Mieris, Dou u. a., in einheitlichen Rahmen aus Pichlers Werkstatt.

35. Tribune. Gegen die Kapelle als Orgelempore offen. Stuckcorniche, stuckierter Plafond mit Gemälde-Oval: Glorifikation des hl. Maximilian, von J. A. Müller.

Nördlicher Flügel, Pallas-Seite: 36.—42. Appartement der Kurfürstin. Einrichtung 1725—27. Alle Holzvertäfelungen und Cornichen silber auf blaßblauem Grund.

36. (1re) Antichambre. Wandbespannung gelb und blauer Brokatell. Corniche von Alexius Baader und Gesellen 1726. Deckenfresko: der Friede, von Amiconi 1726.
37. Ritterstube.
38. Chambre d'audience (2e antichambre). Füllungen der Lambrien und Täfelungen in Flachornament. Wandbespannung wie Antichambre. Bestimmt: Thronhimmel aus blauem Damast mit Goldtressen. Corniche von Joh. Gg. Baader und Gesellen 1725. Deckenfresko: die Einigkeit, von Amiconi 1726.
39. Chambre à coucher. Wenig vollendet. Schnitzarbeiten von Pichler 1725. Tapeten, Portieren, Vorhänge von gelbem Damast. Spiegel von Granier 1728. Ueber den Türen beabsichtigt Grisaillen (Camajeux gris) sur le goût de Bertin. Dafür Schnitzereien ausgeführt. Deckenfresko: Der Sommer, von Amiconi, architektonische Umrahmung von Stuber. Hinterer Teil durch Balustrade, Wandpilaster und Deckgurt abgetrennt. Imperial-Bettstatt aus gelbem Damast mit Silberborten und Stickereien. Arabeskenplafond von Stuber.
40. Grand cabinet. Wandbespannung roter Brokatell. Schwere Corniche von Dubut. Deckenfresko von Amiconi: Triumph der Tugend.
41. Die obere Kapelle (Kammerkapelle). Wände in farbigem Stuckmarmor mit Scagliolafüllungen, Arbeit von Joh. Gg. Baader, 1725 aufgesetzt. Marmorpflaster 1726. Der mit goldenen Stukkaturen überzogene Plafond öffnet sich zu einer ovalen Laterne mit offenen Bogen, durch die das Deckengemälde im Umgang sichtbar wird: Die himmlische Glorie, von Nik. G. Stuber 1726.
42. (Zimmer der Kammerfrau.)

Der Galletá oder Obriste Stock (obere Mesalinna) über den beiden Flügelhälften enthält Pagerie, Kavalierslogis und Bedientenzimmer.

II.

Bei der Uebernahme des Baues waren Effner fast alle Innenräume gegeben; nur die drei Säle des zweiten Geschosses bestimmte er durch den Oberstock in ihrer Höhe. Am schwersten fand sich die Kapelle in den zur Verfügung stehenden Raum. Bei zwei Fensterachsen Breite und vier Achsen Länge reicht sie durch alle Stockwerke. Kompositpilaster, die Erdgeschoß und Mezzanin zusammenfassen, und eine leichtere Stellung über ihrem Konsolengebälk, die die Tonne mit Stichkappen trägt, überwinden die große Höhe, an der Schmalseite dem Altar gegenüber öffnet sich das Obergeschoß in der «Tribune». Auch beim großen Vestibül mögen die Raumproportionen Effner nicht ganz entsprochen haben. Doch verstand er die weite, auf flutendes Sonnenlicht berechnete Halle durch die leichten Marmorsäulen, die lebhafte Malerei heiter und entgegenkommend, dem Eintretenden sofort verständlich zu gestalten. Das architektonische Prunkstück des Schlosses ist das Stiegenhaus (Tf. XIVa). Die heutige Treppe, die im großen und ganzen auf das Zuccalli-Effnersche Modell zurückgeht und von Anfang an vielleicht schon zu großartig gedacht war, wirkt in dem farbigen Marmor und dem wuchtigen Geländer — Zuccalli und Effner hatten ein schmiedeeisernes Gitter vorgesehen[201] — zu schwer neben dem weißen Stuck und stößt sich überall im Raum. Ihre Anlage geht auf einen italienischen Typus zurück, der sich in Frankreich nur ausnahmsweise[202], in Deutschland sehr häufig findet: ein um fünf Stufen erhöhter erster Podest schlürft an drei Seiten aus der weiten Vestibulehalle und durch die offenen Bogen den Raum ein; an der vierten steigt die Treppe hinauf zum zweiten Repiano, geht dort nach rechts und links auseinander, um in zwei Läufen, noch einmal über je einem Podest um einen Viertelkreis gedreht, in der entgegengesetzten Richtung nach oben zu führen; in den horizontalen schmalen Seitengalerien, den «Kommunikationsgängen», die in

der anfänglichen Richtung über die abgerundeten Ecken weg auf einander zustreben, flutet die Anlage zum Kreis geschlossen aus. Im oberen Teil sind die Wände in Arkaden mit Fenstern bezw. Spiegelglas aufgelöst, jeder Bogen gefaßt von unten verjüngten Pilastern mit Gebälk und dekorativen Aufsätzen. Dazwischen tragen korinthische Pilaster die breite Corniche mit durchlaufendem Ornament. Die starken Raumschiebungen der Treppe finden Antwort und Beruhigung in der ovalen Laterne des Gewölbes mit offenen Bogen und gekuppelten Säulen, zu der sich das hohe, von lebhaft silhouettierten Fenstern eingeschnittene Spiegelgewölbe öffnet. Glänzend ist die Belichtung. Die Kammerkapelle wiederholt das Motiv der Laterne im Spiegelgewölbe, übersetzt ins Zierliche und Leichte. — Der Große Saal[203] (Tf. XVI), der sich gegen das Stiegenhaus in drei Bogen öffnet, ist auf den Kontrast gestellt: er soll überwältigen durch seine Masse (27,44 : 15,49 : 17 m), speziell durch die ungewöhnliche Höhe; der Oberstock ist hier ganz einbezogen. Die Längswände gliedern zwischen den lebhaft umrahmten Arkaden durchlaufende Stuckpilaster auf hohen Konsolen; statt eines Gebälkes tragen sie über den Kämpfern — in einem früheren Entwurf sind Atlanten vorgesehen (Tf. XV) — nur eine Eierstableiste, zu der die Wand in leichter Wölbung vortritt. Dahinter wächst die Spiegeldecke heraus. An den Schmalseiten hängen von der baldachinartig vorspringenden Leiste puttengetragene Stuckvorhänge herab, die ein großes Schlachtenbild von Beich in Holzrahmen umfließen. Der Viktoriensaal (Tf. XVII), der vom Oberstock wieder nur etwa $^2/_3$ einbezieht, wagt es in dem vertäfelten unteren Teil die Wände durch ein einfaches Rahmensystem zu gliedern — die kleinen Nymphenburger Zimmer brauchten noch Pilaster — und gegen die warmen Töne dieser Dekoration gold auf weiß die kalte Stuckcorniche und die Stuckatlanten, die die Decke tragen, zu setzen. Der Saal ist eine der stärksten Proben auf die Gestaltungskraft Effners; Gurlitt nennt ihn einen der künstlerisch voll-

endetsten Innenräume des deutschen Barock. In den übrigen Räumen fehlt eine strenge architektonische Gliederung. — Auf die architektonischen Einzelformen kann nicht näher eingegangen werden. Auch in den großen Räumen sucht das ornamentale Beiwerk und die dekorativen Glieder die Architektur zu überwuchern, umzubilden, zu ersetzen. Ebenso zeigt sich das Bestreben architektonische Formen rein ornamental als durchlaufendes Linienspiel mit völligem Hinwegsetzen über ihre konstruktiven Funktionen zu behandeln. Die bezeichnendsten Beispiele sind die in ornamentalen Kompositionen einfach wie Leisten mit Knickungen und Schwingungen verwendeten, perspektivisch in halber Untersicht gesehenen Gesimse und die Pilasterumbildungen in den Arkadengewänden des Großen Saals (Tf. XVI).

Von den Schleißheimer Innendekorationen wird weniger die Architektur im Gedächtnis bleiben: den Eindruck bestimmt das Ornament. Es ist, wie wenn man eines der großen zeitgenössischen Stichwerke durchblättert; die überquellende Phantasie Effners fesselt von Raum zu Raum durch ihre Vielgestaltigkeit und ihren unerschöpflichen Reichtum. Wir versuchen uns in der Fülle einen Weg zu bahnen zunächst durch Betrachtung der Motive und der Komposition.

Motive.

Die Grundelemente der Schleißheimer Ornamentik sind Band, Gurt, profilierte Leiste; gerade, im rechten Winkel, im Mäander gebrochen; gekrümmt in S- und C-Bogen, die Enden in Voluten aufgerollt (oft schnabelförmig als bec de corbin); Kreisbogen, eine Seite gern in offene Segmentbögen ausgekurvt; parallel, sich überschneidend als Gitterwerk, ineinandergesteckt, verflochten; Bögen durch gerade Gurtteile verbunden. Das Bandwerk bildet das konstruktive Gerüst für die zahlreichen organischen Motive.

Vegetabilische Motive: Strenge Blatt- und Blütenstilisierungen, verarbeitet als Rosette, Stern, Fächer, Palmette; Kelchreihen (culots), Knospenketten und -Stengel. Der magere Akanthus: eine Ranke wächst senkrecht aus einer Voluten-schnecke heraus und legt sich in elegantem Schwung wieder in die Fläche hinein; eine Knospe läßt das Band aus sich herauswachsen; wie ein Käppchen sitzt ein kleines Blatt auf der Volute eines Bogens; ein größeres umkapselt ein Band eine Strecke weit, um dann bei einem Bogen meist im Gegensinn auszuschwingen; ausgezackte Blattränder hängen sich mehr oder weniger breit, wie ein Hahnenkamm, streckenweise an die Bandbogen an — eine Vorstufe der Rocaille; das Band verschwindet überhaupt und das magere Blatt führt allein den Bogen aus. — Motive mit stärkeren Naturreminiszenzen behandelt (ohne direktes Naturstudium): Zweige, Lorbeer, Eiche, Feige, oft mit Blüten und Früchten, Weinranken, Girlanden, Kränze, Sträuße, Palmwedel.

Die Muschel erscheint in den verschiedensten Naturformen[204]; am häufigsten als Flachmuschel, gerne in leichter Stilisierung als Fächer, die Hohlmuschel als Springbrunnenbassin usw. Beachtenswert ist die Verwendung des Stoffgebildes der Muschel mit Zerstörung der Muschelform: Rollwerk und Kartuschenränder sind muschelartig gewellt oder gerillt (Treppenhaus); C-Bogen aus Muschelstoff begleiten in der Antekammer die eingezogenen Ecken der Stuckrahmen (Tf. XIX c, XX a); über den obern Fenstern des Großen Saals füllt eine muschelartige Masse die Sturzfelder. In dem späten Billardzimmer baut sich die Dekoration mit Bogen und Ringen aus Muschelstoff auf: damit ist die reine Rocaille, das Hauptmotiv der Rokokoornamentik, erreicht.

Das Wasser kommt in den Stukkaturen als Springbrunnen, von Tieren gespien vor, auch Flammen und Rauch (aus Vasen) sind verwendet.

Bei den übrigen Motiven wird ein klassischer und ein

phantastischer Kreis zu unterscheiden sein; in letzteren reihen wir neben den grotesken auch die der modischen Dekoration à la chinoise entnommenen Motive ein.

Figürliche Motive. Klassisch: Genien, Allegorien, Wassergottheiten, geflügelte Engelsköpfchen, Putten, rundplastisch oder in Relief, einzeln oder zu Gruppen und Genreszenen, bisweilen vor landschaftlichem Hintergrund, zusammengestellt (Medaillons); Hermen, Atlanten, antike Halbbüsten[205], Medaillonköpfe, Frauenmasken (Dianen), Faunsköpfe. Phantastisch: Köpfe von gesuchter, abschreckender Häßlichkeit; Gesichtsfratzen, an den Rändern in Ornament übergehend; Köpfe mit phantastischem Schmuck.

Tiermotive: Löwenköpfe, Widderköpfe, Delphine, Tauben, Falken, Schmetterlinge, Ziegenböcke, Jagdhunde. — Greife, ostasiatisch stilisierte Vögel mit langen Schweiffedern, Vögel die in Schlangenleibern endigen, geflügelte Drachen mit Pfeilzungen, geflügelte Tiere mit Adler-, Hunds-, Widderköpfen, mit Weiberbrüsten und Fischleibern, Tierfratzen.

Aus der Unzahl der Geräte etc. (gewöhnlich nach der Bestimmung des Raumes gewählt): die Trophäe (in den Werkrechnungen: «Kriegsarmaturen»), Kronen, Szepter, Helme, Panzer, Waffen, Fahnen, Standarten, Schilde, Tuben, Liktorenbeile, Sturmböcke, Fackeln; Ruder, Netze, Wassergeräte; Räuchervasen, Schalen, Dekorations- und Ziergefäße, Prunkvasen, Stoffgehänge; Symbole der Künste, Theatermasken, Thyrsosstäbe, Musikinstrumente: Waldhörner, Flöten, Kastagnetten, Triangeln; religiöse Symbole: der siebenarmige Leuchter, Bundeslade, Hostienkelch u. a. — Fremdländische und mittelalterliche Geräte: Köcher, Pfeile, Türkensäbel, Lambrequins, Baldachine, Straußenfederbündel; indianermäßige Federkronen, orientalische Turbane, Türkenhauben, Priestermützen, hohe Mützen mit Kronenreif, Helme aller Art mit Perlschnüren usw. — oft an Opernausstattungen des 19. Jahrhunderts erinnernd.

Komposition.

1. Fortlaufende Streifen (zur Dekoration von Balken, Gewänden, Friesen u. a.):

Gitterwerk, mit Mittelrosette; sich regelmäßig wiederholende Bandverschlingungen (entrelas): Zopfmuster, laufender Hund u. a.; Muscheln, natürlich oder als Palmetten, im Wechsel mit hängenden Glocken oder gegitterten Feldern, verbunden durch S-Bogen. Cornichenfriese: Gehänge, Gerüstaufbauten, Gitterwerke, mit Putten, Vögeln, Drachen, Faunsköpfen besetzt, in regelmäßiger Abfolge, oft nach den durch eine größere Gruppe betonten Hauptachsen oder andern Unterbrechungen orientiert.

2. Füllungen.

a) Zentrisch. Rundfüllung: Mittelrosette, sternartig davon ausgehend Gitterwerkfelder, durch Bandwerk gerahmt und untereinander verbunden. Breitfüllung: Mittelstern, ein Kreis von Bandschlingen und -Bogen, Mäander in den Ecken (Tf. XXII c) oder: Gitter- und grundierte Felder, in den Mittelachsen geschnürt. Hochfüllung: konformer An- und Ablauf von einer Fächermuschel ausgehend in breitem Vorstoß, Mittelfeld bandgerahmt, leer (vgl. Tf. XIV b). An- und Ablauf bandgerahmte und -durchzogene Gitterfelder, im Vorstoß sich zur Spitze verjüngend, im Mittelfeld flachgedrückte, gegen die Vorstöße zugespitze Rosette (Tf. XXII b).

b) Azentrisch (aufstrebend). Luftiger Aufbau: Bandwerk in der Höhenachse des Feldes aufstrebend, zu beiden Seiten wiederholt in einem oder in zwei Parallelzügen leichteres Bandwerk mit Einknickungen, Buchten, Eckverschnörkelungen die Form des äußeren Rahmens (Tf. XIX a). Oder: aus breiter Basis steigen längs den Rändern des Feldes Bandwerkzüge auf, kommen oben in einem etwa durch eine Maske betonten Punkt zusammen, von dem aus ein Trophäen- oder Emblemenge-

hänge als Füllung in das Mittelfeld herabhängt. In besonders hohen Feldern Kombination dieser beiden Anordnungen, indem die Stimmführung bald auf zwei äußeren, ein Gehänge umschließenden, dann auf einem mittleren Zug liegt (Tf. XIX b). Geschlossener (Gerüst-)aufbau: Im Füllungsfeld steht ein fest umrissener kompakter Körper, die Konturen aus Band- und Leistenwerk gebildet, die Innenflächen grundiert und gegittert; er steigt unten breit aus Tierfüßen oder Blütenknospen auf, verjüngt sich nach oben oder wird leichter und läuft in eine Krone, einen Baldachin, eine Vase aus. Der Akzent kann wieder auf der Mittelachse mit einer Blumenvase, einem Wedel u. a. liegen, oder auf den Konturen: hier sind die aufstrebenden Teile gern durch ein horizontales Stück unterbrochen, das wie eine Konsole einen Vogel, ein Stilleben trägt (vgl. Tf. XXIII a). Bei höheren Feldern gehen die Horizontalstücke als eine starke Leiste durch den Aufbau durch und trennen einen unteren Teil ab, der als «Tisch», mit einem Lambrequin behängt und Tieren zum Sitz dienend, den leichteren oberen Teil trägt (Tf. XIX c). Die azentrische Komposition kommt im Hoch- wie im Breitfeld vor; im schmalen Breitfeld nähert sich der Gerüstaufbau der Kartusche.

c) Ueberquellend. Der Gerüstaufbau tritt nach oben oder nach unten aus dem Füllungsfeld über den Rahmen in die Fläche heraus — um das Einzelfeld in einen höheren kompositionellen Zusammenhang überzuleiten (Tf. XXIII a). — Zentrisch, azentrisch, überquellend sind Stufen einer fortlaufenden Entwicklung.

3. Rahmen.

a) Rechteckiger Rahmen aus strengen Profilleisten. Ornamentdekoration der Eck- und Achspunkte. Streben die Leiste zu schweifen, die Ecken einzuziehen, durch Schweifung des Sturzes den Rahmen nach oben leichter zu machen (ornamentale Behandlung).

b) Der Rahmen begleitet durch Trophäenaufbauten, die sich seitlich anlegen, Tierleiber, die seiner Kontur folgen, gerüstartiges Bandwerk, das ihn umspinnt, einen puttengetragenen Vorhang, der ihn rings umfließt (vgl. Tf. XVI).

c) Der Rahmen mit der ihn umgebenden Fläche zu einem Dekorationsfeld zusammengefaßt, besonders im Kaminfeld. Kaminfeld des Viktoriensaals (Tf. XVII): Um das Gemälde breiter Leistenrahmen mit Eck- und Achspunktkartuschen, der geschweifte Sturz durch ein hohes Waffenarrangement, das bis zur Corniche reicht, die eingezogenen oberen Ecken durch aufgesetzte Volutenhalbgiebel beschwert; flächenmäßiges Band- und Gitterwerk ergänzt seitlich und oben das Mittelstück zum rechteckigen Feld. Streng tektonisches geschlossenes Gefüge, neben der vertikalen Entwicklung die horizontale stark betont. — Kaminfeld der Grande Galerie (Tf. XXb): Der Spiegel unten und seitlich von lebhaft gekurvten Leisten gefaßt, innerhalb derer an den Seiten auf dem Glas noch schlanke Palmstämmchen stehen; Sturz aus Wedeln und Hängegirlanden. Auf den oberen Kurven der Seitenleisten sitzen, mit ihnen verschlungen, Drachen, die weit ins Oberfeld hineinragen. Kompaktes Gitterwerk füllt das Feld flächenmäßig bis zur Corniche. Die tektonische Klarheit des Aufbaus ist zerstört, die aufstrebende Vertikalbewegung übertönt völlig die schwache horizontale Gliederung. — Kaminfeld im Schlafzimmer des Kurfürsten (Tf. XVIII): Spiegel in girlandenumwundener, im Sturz mehrfach geschweifter Leiste; seitlich freistehende unten verjüngte Pilaster; über dem Sturz Monogrammkartusche, die durch untere Leiste und Fries bis zur oberen Leiste der Corniche reicht. Seitlich von ihr, auf der Sturzleiste aufsitzend und durch Profilfratzen mit den Seitenpilastern verbunden, Gitterwerk, das konsolartig die Enden der unterbrochenen unteren Cornicheleiste stützt. Offene, über das Feld heraustretende Komposition von lockerer Tektonik, besonders durch den Mangel eines

entsprechenden Horizontalgliedes über den Pilastern; der Flächencharakter abgelegt, selbständiger zusammenhängender Aufbau, der vor der Wand steht.

4. Tür.

a) Nördliche Türen des Viktoriensaals, rechteckig (vgl. Tf. XVII): in jedem Flügel fünf rechteckig gerahmte Füllungsfelder, zwei Hochfelder zwischen drei niederen Breitfeldern.

b) Galerieportal, Rundbogen: Tympanon, rechteckige Flügel: je drei Felder, ein großes Mittelfeld, rechteckig mit oben und unten angesetzten Halbbögen; das kleinere Ober- und Unterfeld durch konkave Ausbuchtungen mit dem Mittelfeld in Beziehung gesetzt.

c) Südliches Portal des Viktoriensaals, Rundbogen (Tf. XIV b): kein Tympanon, durchgehende Flügel; in jedem über einem postamentartigen rechteckigen Unterfeld großes Mittelfeld, unten mit konvexer, oben mit konkaver Ausbuchtung; in letztere greift das Oberfeld (in der Bogenrundung) mit seiner Ausbuchtung und dem durchlaufenden Ornament ein. — Tendenz der Entwicklung: Zusammenfassung durch Beziehungen zwischen den Gliederungen, auch über die Gliederungen weg.

5. Wand.

a) Stuck. [Grundsystem der architektonischen Wandgliederung vgl. Dachau, oberes Vestibül des Treppenhauses, Tf. I.] Antekammer (Tf. XIX c). Die architektonischen Glieder durch Dekoration ersetzt: statt der Gewändpfeiler Hermen, statt der Archivolten Wedel; in den Zwischenfeldern über der in Marmor gedachten Lambris statt der Pilaster gerahmtes Feld[206] mit Gerüstfüllung. Auf dem lebhaft geschweiften Sturz in der Mittelachse ein Widderkopf mit ausgebreitetem Fell, der die umlaufende Gesimsleiste nach oben ausweichen macht und in der Mitte unterbricht, um das Rundmedaillon des Oberfelds zu tragen. Dieses flankiert von Hermen:

sie wachsen aus den Volutenenden der unterbrochenen Gesimsleiste heraus, stützen oben die Corniche und halten die Girlanden, die aus der Corniche über das Rundmedaillon herabhängen. Die Doppelkonsolen, die die Corniche gliedern, greifen über den oberen Rundstab über und leiten zu den aufgemalten Gurtbogen des Gewölbes. Tendenz: Zusammenfassung der Dekoration in der aufsteigenden Vertikalen über architektonische Glieder weg.

b) Täfelung. (Grundsystem vgl. Nymphenburg, Kurfürstenzimmer, Tf. V.) Viktoriensaal (Tf. XVII). Auch hier Verschwinden der architektonischen Glieder aus dem Innenraum. Ueber der Lambris mit zentrischen Füllungen reines Rahmenwerk; Hochfüllungen in verschiedener Breite bis zu den eingelassenen Bildern, in den schmalen, bis zur Corniche durchlaufenden Zwischenfeldern je ein langes Hochfeld zwischen einem oberen und einem unteren kleineren Füllungsfeld: deutlicher Pilasterersatz[206], wenn man die drei Felder auch nicht direkt als Basis, Schaft und Kapitell zu interpretieren braucht.

c) Täfelung. Schlafzimmer des Kurfürsten (Tf. XVIII). Lambris mit aufstrebenden Füllungsfeldern. Zur Abtrennung des Alkoven die traditionellen, ganz freien Pilaster (Tf. XXII b). Unkonstruktive Pilaster im Kaminfeld. Sonst durchgehends ungewöhnlich große Hochpaneele mit zentrischer Füllung von der Lambris zur Corniche oder Gemäldefelder: über und unter dem Bild Breitpaneele, deren Füllungen heraustreten und auf den Gemälderahmen übergreifen (Tf. XXIII a). Im Feld der Südwand laufen seitlich vom Gemälde in Hochformat vom unteren zum oberen Breitpaneel rankenumsponnene Leisten, in deren Mitte ebenfalls der Lappen einer Kartusche den Gemälderahmen faßt. Tendenz der Antekammer hier noch deutlicher: fortlaufende, aufsteigende Entwicklung mit Zusammenfassung der einzelnen Teile über die architektonische Gliederung weg; dazu der Versuch, die Füllung zu verselbständigen und aus der Fläche zu befreien (vgl. Kaminfeld des Schlafzimmers, S. 132).

d) Stuck. Billardzimmer. Auf den Ersatz der architektonischen Glieder durch Dekorationsglieder verzichtet: die Arkaden mit perspektivischen Pilastergewänden und Archivolten. In den Zwischenfeldern über der Lambris Gerüstaufbau, freistehend, ungerahmt, darüber baldachinartige Bogenzüge mit Lambrequingehängen, auf den Gewändpilastern aufsitzend und bis zur Corniche selbstständig weitergeführt. Also: ungeteiltes Feld von der Lambris bis zur Corniche, Dekoration aufstrebend, selbständig freistehend, Flächencharakter völlig überwunden.

6. Plafond.

Während im Saal der Badenburg in den Ecken Stukkaturen auf der Corniche (Puttengruppen) in das Deckenfresko einschneiden, setzt in den Schleißheimer Sälen und Zimmern die Malerei gleich hinter der Corniche ein; nur im Viktoriensaal wird sie auf der flachen Decke selbst durch eine schmale Stuckleiste gerahmt und in dem Plafond der Kapellentribune umfaßt Gitterwerk in Stuck das medaillonartige Mittelbild. Dagegen sind in den kleinen Kabinetten — das cabinet bildet wie die maison de plaisance einen spezifischen Typus des Rokoko — die Plafonds ganz stuckiert, ohne Malerei (mit Ausnahme des cabinet de tapicerie).

a) Blaues Kabinett. Gerahmtes Mittelrund, an den Schmalseiten treten Gestelle, in denen Putten auf Lambrequins schaukeln, heran, Eckpunkte durch diagonale Springbrunnen betont, an den Längsseiten kompakter Kranz von Gerüstaufbauten, die in der Querachse wieder bis zum Mittelrund reichen. Eine schwere, gehäufte Füllung der Decke.

b) Stukkaturkabinett. Lockerer und übersichtlicher. Die Teile in sensiblen Reaktionen zueinander in Beziehung gesetzt: um den Rand ein zusammenhängender Dekorationskranz mit Betonung der Eckpunkte und Achsen; in diesen sind Gerüst- und Trophäenaufbauten bis zu der luftigen Mittelrosette hingeführt.

c) Kammerkapelle. Randkranz im gleichen System, statt der Mittelrosette öffnet sich die Laterne in gestrecktem Vierpaß. Ihre Wandung bilden offene Bogen, die Kanten von Wedeln gefaßt, auf den Brüstungen sitzen Engel und Genien; eine stark geschweifte Leiste trennt die ganz übersponnene Kuppel ab, im Spiegel das Auge Gottes im Rundbogen.

III.

Nachdem in früheren Abschnitten die Grundlagen der Effnerschen Formenwelt zum Teil durch Ableitung von den Schleißheimer Innendekorationen festgestellt wurden, können wir uns hier kürzer fassen. Das Architektonische steht in der Hauptsache auf dem Boden der französischen Schule. Die Details: Säulen, Pilaster, Gebälke, Profile, in der französisch-klassischen Formulierung; die Ausgestaltung der Räume nach französischen Prinzipien, z. B. im Schlafzimmer der abgetrennte Alkoven mit stoffverkleideten Wänden, im vorderen Teil Holzvertäfelung, Kamin- und Fensterpfeilerspiegel usw. Für einige Säle lassen sich, wenn auch nicht direkte Vorbilder, so doch verwandte Lösungen nachweisen: zum Stiegenhaus sind die Treppenentwürfe Marots zu vergleichen, das Motiv der die Decke tragenden Herkuleshermen im Viktoriensaal findet sich mehrfach bei Boffrand[207] und ist auch in Cottes Entwurf für den Großen Saal im zweiten Projekt für Schleißheim[208] angewendet. Als rein italienische Formen kann man nur die über Eck gestellten und perspektivisch gesehenen Gewändpilaster im Großen Saal, der Borrominischule entnommen, bezeichnen.

Von französischen Innendekorationen unterscheidet Schleißheim zunächst äußerlich die geringe Anwendung von Haustein und von Marmor, der in Versailles eine so große Rolle spielt, der auch in Bayern zur Verfügung stand[209]. Für das kostbare und langwierig zu bearbeitende Material bot die im Lande

alteingesessene Stucktechnik Ersatz an. Kaum aber hat Effner einmal in Stuck für einen anpassungsfähigen Meister entworfen, so erkennt er darin die seiner Kunst allein homogene Technik. Die Holzschnitzerei beengt ihn. Der Leichtigkeit seiner Hand und der Beweglichkeit seines Temperaments, der Formenfülle und Triebkraft seiner jetzt unbekümmert um akademische Regeln frei schaffenden Phantasie, für die die ruhige Fläche nichts, die Linie alles bedeutet, die alle Bindungen durchbrechen möchte und im Horror vor dem leeren Raum auf jedes freie Plätzchen noch einen Drucker setzen muß, konnte allein dieses willenlose Material ohne irgendwelche Eigengesetzlichkeit, das in dem einheitlichen Weiß vornehm, in leichter Tönung zart und lebhaft wirken kann und nur im Sinne der Flüchtigkeit und unbedingten Gefügigkeit in das Kunstwerk mit eingeht, gerecht werden. Die gewählte Technik wirkt stilbestimmend zurück. Die Wanddekoration des ersten stukkierten Saals, des Treppenhauses, nutzt die Möglichkeiten des Stucks noch nicht aus und könnte fast noch in Haustein ausgeführt sein; der große Saal ist von vornherein in Stuck konzipiert, unablösbar an das Material gebunden. Und weiter überträgt Effner diesen «Stuckstil» auf die Holztechnik: man mag in der Täfelung des Schlafzimmers, in dem allerdings auch durch die ungewöhnliche Größe der Paneele bedingten, für französische Anschauung unstatthaft starken Heraustreten der Dekoration aus der Fläche, der, da dem Holz die Zügigkeit des Stucks fehlt, ans Unklare streifenden Ueberladung diesen Einfluß spüren; das Herausquellen und Uebergreifen der Füllungen über den Rahmen widerspricht jedenfalls dem Materialcharakter des Holzes. Die holzgeschnitzten Rahmen der Galeriespiegel (Tf. XX b) sind direkt in Stuck gedacht. Effners Gestaltungsvermögen und Selbstzucht ist stark genug, um den Versuchungen des Materials, dessen Charakterlosigkeit in den folgenden Jahrzehnten in Deutschland viele mittlere Begabungen zum Opfer fallen, zu widerstehen.

In der gefundenen Technik läßt nun Effner die Phantasiespiele, die der französische Ornamentstich in seinen nicht als kopierbare Vorlagen, sondern zur Auswahl und freien Verarbeitung gedachten Blättern häuft, die in Frankreich, abgesehen von Textil- und Metallarbeiten, allein die dekorative Malerei in ausgedehnterem Maße verwertet, der Stukkateur und Holzschnitzer aber nur zurückhaltend zum Schmuck ganz bestimmter Teile, Cornichen, Tragkonsolen, Plafonds, Rahmen, Tischgestellen, Türfüllungen, anwendet, lebendig werden und ganze Wände überziehen [210].

Wie jede formal stark beschäftigte Kunst ist Effner im Stofflichen wenig produktiv. Er geht kaum über den französischen Ornamentschatz hinaus. Dieser aber ist bei der ungeheuren Produktion von Vorlagen, weit verbreitet und zahllos abgewandelt, Allgemeingut der Zeit. Es ist unmöglich und offenbar auch ohne Wert, jedem einzelnen Motiv nachzugehen, besonders da in unserem Vergleichsmaterial die ausgeführten und häufig kopierten Arbeiten und die ungestochenen Vorlagen der Werkstätten zum größten Teil fehlen. Wir können nicht sagen, was die Boffrandschule im einzelnen Effner mitgab [211]. Von seinen Motiven gehen einige auf ältere Vorlagen, z. B. die Atlanten und Hermen auf Le Pautre zurück; eine große Zahl läßt sich in den führenden Ornamentstichwerken belegen. Als Beispiele für die vielen Einzelheiten, die sich an Bérain anschließen, seien die Greife als Verkleidung der Pilastersockel im Großen Saal (Tf. XXI a b), die Pilaster des kurfürstlichen Schlafzimmers ähnlich dem Bérainschen Kandelaber (Tf. XXII a b) genannt. In der Marotschen Formulierung finden sich Faunsfratzen, die rankenpickenden Vögel, Vasen, lagernde Kinder, Halbbüsten, in einer Akanthusspirale auslaufende Putten, Vögel mit großen Schwänzen usw.; besonders in den Füllungskompositionen schließt sich Effner an ihn an (Tf. XXIII, XXI c).

Gegenüber Bérain und Marot vertritt Effner schon eine jüngere Generation, was besonders ein Vergleich der Kamin-

spiegeldekorationen darlegt. Es ist die freiere Schule der Régence, an deren Spitze Gilles Marie Oppenord steht. Mit ihm hat Effner weniger Einzelmotive gemein, wenn man auch z. B. die Widderköpfe mit Fellen, einzelne Kartuschen, die in das Rahmenwerk verschlungenen Drachen (Tf. XX b c) bei Oppenord belegen kann, als kompositionelle Tendenzen. In der Verbannung der architektonischen Glieder aus dem Innenraum, Verselbständigung der Füllung, die über den Rahmen hinauswächst, Uebertragung der tektonischen Funktionen auf Dekorationsglieder, aufsteigenden Wandgliederung, der Entwicklung des genre palmier und des genre rocaille geht Oppenord voraus. Doch folgt ihm Effner hart und die Münchner Arbeiten halten nicht nur mit den in Paris ausgeführten Schritt, sondern entwickeln, unbeirrt durch den erkältenden Einfluß der akademisch-klassischen Tradition, die stilistischen Absichten in strenger Folgerichtigkeit, in einer lückenlosen Kette von Zwischengliedern zu ihren letzten Konsequenzen: man muß sich, auch die fortgesetzte Verbindung mit Paris durch Ornamentstich und überschickte Vorlagen zugegeben, entschließen, eine immer wieder orientierte, sonst aber selbständige Parallelentwicklung in München anzunehmen.

Die Auswahl der Motive, unter denen etwa im Vergleich mit Marot die phantastischen quantitativ stark hervortreten, gibt eine erste Bestimmung für die Effnersche Kunst. Es wird zu untersuchen sein, was Effner in diesen Formen zum Reden bringt. Erschwerend wirkt, daß wir in Schleißheim nicht die eigene Handschrift des Künstlers vor uns haben, sondern ihn erst hinter den ausführenden Meistern fassen können. Unter diesen zweiten Händen ging oft das Beste verloren. In den Stukkaturen des Treppenhauses z. B., der Erstlingsarbeit Zimmermanns, wirkt vieles flau und unrichtig. Nachdem nur ein paar kleine Skizzen von Effner selbst erhalten sind, fehlt die einzig mögliche Korrektur.

Von dem Geist der französischen Kunst des beginnenden

Rokoko, die sich durch Widerstände und Hemmungen zu Freiheit und leichtem Spiel durchringt, ist bei Effner wenig zu spüren; nichts von der bitteren Schärfe Bérains oder dem selbstsicheren Prunk Marots oder dem glühenden Ungestüm Oppenords. Der Ernst und die Würde des hohen Stils Louis XIV schwingt, geknüpft an strenge Stilisierungen, Rosetten, Streifendekorationen, häufig als Unterton mit, wird aber kaum einmal stärker nachgestaltet sein. Mit einer unmittelbar empfundenen frischen Fröhlichkeit füllt Effner die klassischen Motive: das plätschert munter daher, bleibt verweilend stehen und lacht einen an in einem harmlosen Faunsgesicht, einem Widderkopf, der vor Vergnügen und Behagen das Maul aufreißt, hascht sich, verschlupft sich, faßt, tanzt einen Ringelreihen um eine Rosette, schlägt eigenwillig aus wie ein Füllen und läuft in einem übermütigen Schnörkel davon. Neben so köstlich feinen Gebilden wie dem Plafond der Kammerkapelle greift diese Kunst für gewöhnlich kräftig zu, besonders in den Stukkaturen in starkem Relief und enggefülltem Feld, ohne jedoch ihre graziöse Anmut zu verlieren und in die Derbheiten und Plattheiten zu verfallen, an denen das deutsche 18. Jahrhundert in Leben und Kunst so reich ist. Wirklich grob Empfundenes ist selten [212]. Den Pulsschlag der Ornamentik von der beschaulichen, an Haydnsche Musik erinnernden Heiterkeit bis zur sprudelnden Lebendigkeit spiegeln im Gegenständlichen die teils idyllischen, teils lebhaften Puttenszenen, Kinder, die einen Ziegenbock tanzen, einen Löwen Pfote geben lassen, die Medaillonreliefs der Antekammer wieder, er wiederholt sich in der Behandlung der figürlichen Motive: die Hermen um die Puttenmedaillons in der Antekammer (Tf. XIX c), volle Mädchen- und weichliche Jünglingskörper, in ruhigen fließenden Konturen und gefälliger Pose, mit einem süßen Lächeln, — die Genien auf den Arkadensimsen des Treppenhauses (Tf. XIV a) von kindlich mageren Formen mit überlangen Gliedmaßen, kaum auf dem Sims sitzend, sondern möglichst in die Fläche projiziert, um Arme

und Beine in ihren Gelenken zeigen zu können, die Silhouette bestimmt durch lebhaft bewegte Gliedmaßen in Kontrapost, mit Abbiegungen und Ueberschneidungen, flatternde Gewänder mit vielfachem Bruchgefältel: charakterisieren hier die Spielarten. Die kecke Fröhlichkeit, die die steife Architektonik auslacht und ungebunden immer weiter spinnen möchte, ist, wie die Stucktechnik, ein Antrieb zu der kompositionellen Entwicklung: die Dekoration des Schlafzimmers, eines jener nach rückwärts und vorwärts entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen Werke, wie sie sich in jedem Künstlerœuvre finden, wäre hierfür als Beleg anzuführen[213].

In die Heiterkeit der Antekammer (Tf. XIX c) haben sich auch ein paar phantastische Motive eingeschlichen. Den Formen der großen Drachen in den Füllungen folgt die Linie aber gerade so leicht, wie wenn es einfaches Bandwerk wäre, ohne die gegenständliche Seite des Motivs irgendwie zu beachten. Die Fratzen auf den Konsolen der Corniche sind nur da, um wegen ihrer Grämlichkeit in der allgemeinen Lust verulkt zu werden und halb in diesem Sinne oder mehr als kräftiger Spaß ist auch die merkwürdige Gesellschaft der Männer-Hermen an den Arkaden zu nehmen: verhutzelte Greise, bärtige Köpfe, jüngere Kerle mit gewöhnlichen Zügen, Stülpnasen, Kinnbart — die Ausführung hat offenbar nicht immer deutlich den Ton getroffen. Nur einmal meint man zu spüren, daß hier noch etwas anderes mitspräche: bei dem ausgemergelten Greisenkopf an der Südwand, der weniger charakteristisch noch einmal an der Westwand vorkommt (Tf. XX a). Ein kahler Schädel, wulstige Brauen, ein durchfurchtes Gesicht, eine krumme fleischige Nase, die fast in den offenen zahnlosen Mund hineinfällt. Hier hat die Linie nicht mehr den Sinn des heiteren unbekümmerten Hingleitens: sie sucht das Bizarre und Groteske und kann sich nicht genugtun, kraus und eigenwillig alle Unregelmäßigkeiten und Häßlichkeiten des Kopfes herauszuarbeiten und zu unterstreichen.

Im Treppenhaus (Tf. XIV a), in den Gerätarrangements auf den Arkadensimsen, begegnet wieder diese Linie, die dumpf und wie unter einem drückenden Zwang den Auskurvungen eines Schildrandes folgt, sich einwühlt in die tiefunterschnittenen Falten einer Fahne; an dem kugeligen Bauch einer Kanne tritt sie aus der Fläche heraus, springt unvermittelt wieder zurück, flackert unruhig in den Lanzenspitzen, in dem Pfeilgefieder, das aus einem Köcher herausschaut, steigt rasch in die Höhe, um gleich wieder hart zu stürzen und endigt unbefriedigt und ungelöst in dem gähnenden dunklen Loch eines Helmungeheuers.

Die Kaminfelder der Galerie (Tf. XX b) verwirklichen die kompositionellen Antriebe dieser Linienführung. Nachdem sie die Rahmenleiste gekurvt, geknickt, voll Spannung aufgerollt, innen durch die unruhigen Palmstämme beirrt hat, folgt sie den bizarren Formen der hoch hinaufgeschobenen, eingeflochtenen Drachenkörper, den Schwanzwindungen, den Weiberbrüsten, jeder Kralle, den Flügeln, im Kopf dem Geißbart und dem aufgebogenen Oberkiefer. Von Pilastern oder Gebälk ist natürlich keine Rede: aller Tektonik und Klarheit feind und rein auf das Malerische gestellt, flieht sie die gliedernde, beruhigende Horizontale und strebt verworren und drängend nach oben. Der flächenmäßige Ausklang, die Lösung der Spannung, ist das einzige Zugeständnis an die klassische Konvention. Ein Vergleich dieses Kaminspiegels mit dem Spiegelrahmen Tf. XX c (rechter Halbentwurf) von Oppenord, dem kühnsten unter den französischen Dekorateuren, zeigt, wie anders sich in Deutschland die Phantastik hervorwagt.

So wirken die Technik und die verschiedenen Richtungen des künstlerischen Wollens zusammen, um alles Architektonische aus der Wandgliederung zu verdrängen. Dazu kommt, daß es Effner nicht immer gelingt, die architektonischen Formen mit Leben zu füllen: Wie selbst in der Ornamentik der übernommene Formenschatz nicht vollständig durchdrungen

ist und sich zahlreiche unassimilierte Elemente finden (z. B. in den Cornichen), so bleiben die Pilaster und Gebälke vielfach ausdrucksarm und unerweckt.

Die unter den Motiven der Ornamentik gefundenen Gegensätze des Klassischen und des Phantastischen konnten auch in der tieferen Schicht des Linienausdrucks festgestellt werden, wobei darauf hingewiesen wurde, daß die Art der Behandlung sich nicht immer mit dem Charakter des Motivs deckt. Die klassische Richtung bewährt ihre Gestaltungs- und Stimmungskraft in den auf sie gestellten, unter sich stark verschiedenen Räumen Antekammer, Viktoriensaal, Schlafzimmer. Im Treppenhaus stehen sich Klassik und Phantastik unausgeglichen gegenüber: das Thema der Dekoration ist offenbar die Verherrlichung der Türkensiege Max Emanuels; die Phantastik nützt erst schüchtern die Möglichkeiten dieses für sie geschaffenen Stoffes aus, phantastische Motive sind noch vielfach klassisch behandelt. Dagegen setzt sich im Großen Saal (Tf. XVI) die phantastische Richtung völlig durch und hier macht sie sich selbst die Formen der klassischen Architektur dienstbar. Drängende Bewegtheit durchzieht von unten an die Arkadenumrahmungen, hinauf an den über Eck gestellten seitlichen Pilastern — das Heraustreten aus der Fläche im Sinne stärkster Unruhe — mit einem leichten Wulst über die Stelle des Kapitells hinwegeilend; im Dachungsfeld S-Voluten, deren Spannung und Druck die verzerrten Fratzengesichter noch einmal unterstreichen, darauf Gesimse von beiden Seiten giebelartig in Schweifungen gegen die Mitte anrollend; als oberer Abschluß mehrmals Büsten mit schmerzverzogenen Gesichtern. Die perspektivische Stellung der Arkadenpfosten überträgt an den Längswänden diese stürmische Bewegung auf die umliegende Fläche. An den Pilastern schießt sie am schnellsten hinauf — als schrille Dissonanz bläckt oben eine scheußliche Fratze; in den Zwischenfeldern brandet es, durch keine Horizontale eingedämmt, ungestüm und ruhelos gegen die leicht vortretende Wölbung mit

dem umlaufenden Eierstab an. Die dramatisch erregten Szenen des Deckenbildes lassen die Stimmung nachklingen. Wir wären nicht im 18. Jahrhundert, wenn nicht die Schmalwände in ihrer entgegengesetzten Bewegung, den herabziehenden Oelbildern und den heiteren puttengetragenen Vorhängen Gleichgewicht und Harmonie wieder herzustellen versuchten.

ANMERKUNGEN.

[1] Vergl. Welisch. — Freude.

[2] Norddeutschland und Oesterreich, wo andere Einflüsse mitspielen, müssen bei diesen Betrachtungen ausscheiden.

[3] Anti-Machiavel Chap. X.

[4] Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV. Paris 1765 p. 6 f.

[5] Dieser Gesichtspunkt bestimmte Dussieux zur Herausgabe des Lexikons: Les Artistes Français à l'Etranger. Momentan sind Arbeiten im Gang, das Dussieuxsche Werk nach den einzelnen Ländern auszubauen.

[6] Französische Urteile über Cuvilliés d. Aelt.: Destailleur (1863): „Ses décorations intérieures à la fois originales et gracieuses, peuvent être regardées comme des types achevées du style Louis XV." Guilmard (1880): „Ces compositions rapellent le genre rocaille allemand; il est facile de se rendre compte de cette tendance, qui provient d'un séjour prolongé à la cour de Bavière. Néanmoins le goût français y domine, car Cuvilliés Père a su se préserver de l'exagération des maîtres allemands de cette époque. Elles sont très-utiles à consulter comme type du genre rocaille arrivé à son apogée." Endlich Burty (1877), arrogant und nicht ernst zu nehmen: „. . . ces maîtres, le père et le fils, qui portèrent au-delà du Rhin une poignée de cette monnaie que l'art français battait généreusement pendant le 18me siècle, et que les cuistres ont altérée en y mêlant le plomb de leur pedantisme . . . Il ne faudrait pas cependant prendre les Cuvilliés pour des hommes de génie. Leurs nombreux modèles pour cartouches . . . outre-passent un peu la mode parisienne. Le pur Louis XV n'a point ces allures agitées qui sentent un peu la coupe des couturières de province."

[7] Vergl. Geymüller S. 274 f. — Graul S. 149 f.

[8] Vergl. Gurlitts Einleitung zu der Bard'schen Ausgabe von Handzeichnungen Watteaus. Veröffentlicht in der Zukunft XVII. 1909. Nr. 50.

[9] Für die politischen Verhältnisse vergl. Doeberl, Bayern u. Frankreich; für die kulturellen bieten reiches Quellenmaterial K. v. Reinhardstöttner im Jahrb. f. Münch. Gesch. I. 1887, K. Trautmann ebenda II. 1888, eine Zusammenstellung auch Schiedermair i. d. Forschungen z. Gesch. Bayerns X. 1902.

[10] Vergl. Geymüller S. 220.

[11] Die Gruppe ist am besten charakterisiert bei Gurlitt, Geschichte der Kunst II. S. 513. Vergl. auch B. Pfeiffer.

[12] Aus einem Gesuch Caspare Zuccallis (1668): „Meine ganze Freundschaft ist bei der Baukunst herkommen, ja sogar bei der kgl. Majestät in Frankreich ist dermalen mein nächster Blutsverwandter in Erbauung der kgl. Residenz unter den vornehmsten Hauptbaumeistern." *KA.* H. R. 95 [26].

[13] Vergl. Kunstdenkmale S. 23.

[14] Vergl. Trautmann i. d. Monatsschrift d. hist. Ver. v. Oberbayern IV. 1895, Schiedermair, Dussieux.

[15] Nebenbei sei auf die Grisaillen mit französischen Aufschriften in Schloß Trausnitz, die aus dieser Zeit stammen, aufmerksam gemacht.

[16] *HStB.* Oefel. 14. S. 123 ff.

[17] Vergl. Westenrieder, Beschreibung. — Meyer, J., Künstlerlexikon.

[18] Vergl. Katalog der *BO.*

[19] Vergl. Hager im Oberbayerischen Archiv 48. 1894.

[20] Instruktiv sind die Skizzenbücher des Jesuitentischlers Joh. Hörmann cgm 2643 1 u. 2, die teilweise französische Stiche kopieren. (Vergl. Trautmann i. d. Monatsschr. d. Hist. Ver. v. Oberb. IV. und J. Braun in „Die christliche Kunst" IV. 1907/8.) Die von Hörmann kopierten Epitaphien von N. Blasset waren bei Jer. Wolff in Augsburg im Nachstich erschienen. (Reynard II. Partie 8.)

[21] Das Folgende aus: *AN.* T 153 [34–41], [45], [47]. — *KA.* M. F. 664 [53], [54]. — *GStA.* K. schw. 352 [28].

[22] 1696 liefern die Brüsseler Teppichweber Jerome de Clerq und Gaspar v. d. Borcht, tapissiers de S. A. E. de Bavière, 8 Gobelins mit Darstellungen aus Max Emanuels Feldzügen.

[23] Memoires du Marquis D*** S. 173.

[24] Vergl. Rebers Einleitung im Katalog der Aelteren Pinakothek.

[25] Vergl. Belevitch-Stankevitch.

[26] Beschreibung bei Wening: „darinn . . . in denen vier Ecken von unden an biss oben die rar geführte Stellen mit Porcellan-Geschür angerichtet, die Wend theils mit Spieglgläßern, theils mit Indianischer Holtz-Arbeit gezieret und oben auff ein herrliche mit abermahligen Spiegel-Gewölb versehene Perspektiv-Kuppl." — Die Behauptung Münsterbergs, daß vor 1715 kein asiatischer Kunstgegenstand von Wert in München gewesen sei, ist unrichtig.

[27] Dussieux. Max Emanuel suchte ihn mit allen Mitteln zu halten; Ludwig XIV. aber ließ ihn zurückholen.

[28] Vergl. Boffrand, Livre d'Architecture, wo Risse und Schnitte des Schlosses veröffentlicht sind.

[29] Vergl. Heigel, Quellen und Abhandlungen, 2. Folge IV.

[29a] Sie wurden 1714 abgeliefert und sind als cod. icon. 187 in der *HStB.* erhalten.

[30] Vergl. Renard.

[31] Münchner Jahrbuch f. bild. Kunst. 1911. II. (Hauttmann).

[32] So unterschreibt z. B. auch Graf Törring in Paris „Terring".

[33] *HStB.* Cod. germ. 1946.

[34] Der älteste, Gaudenz, wurde Regierungsrat in Straubing und Salzbeamter zu St. Nicola vor Passau; der jüngste, Joseph, Kanonikus am Münchner Frauenstift; die Tochter Adelheid vermählte sich mit dem Bürgermeister und Stadtoberrichter M. A. v. Bergmann. Da für die Stellung des ersteren der Adel wünschenswert erschien, wurde die Familie 1765 auch mit Rücksicht auf die Verdienste des Vaters nobilitiert. Der im letzten Viertel des Jahrh. tätige Eichstättische Bauzeichner Joseph Xaver Effner, von dem die Sammlung der Münchner Techn. Hochschule vor einiger Zeit durch S. K. H. Prinz Rupprecht Zeichnungen überwiesen bekam, ist vermutlich ein Enkel von Jos. Effners Bruder, dem Dachauer Hofgärtner.

[35] Die begonnene Inventuraufnahme seines Nachlasses wurde auf eine Erklärung der Erben hin abgebrochen; so fehlt eine Quelle, die bei Cuvilliés z. B. sehr aufschlußreich ist.

[36] *NM.* Saal 42.

[37] *GS.* Halm-Maffey IV. 57 (das Original befand sich im Besitz des jüngsten Sohnes).

[38] Ferdinand-Auguste Solaro, comte de Monasterol, kurf. bayer. Extraordinary-Envoyé am französischen Hof.

[39] J. P. Bombarda, Hofkammerrat und Niederländischer Hofzahlmeister.

[40] Vergl. Renard.

[41] Abregé de la Vie de Mons. Boffrand. vergl. auch Granges de Surgères und Lance.

[42] In ähnlichem Sinne gebraucht Bretagne das Wort académie gleich darauf wieder, wenn er Frankreich und Italien les deux plus célèbres Académies de l'Europe nennt.

[43] So lernt der 1716 von Max Emanuel nach Paris geschickte junge Schuehbauer Reiten, Tanzen und Fechten auf der „Académie de Mons. de Lompré".

[44] Die Publikation der vollständig erhaltenen und in der Bibliothèque de l'Institut de France aufbewahrten Sitzungsprotokolle der Bauakademie wird zur Zeit von Prof. Lemonnier vorbereitet (1912 erschien der I. Bd., umfassend die Jahre 1671—1681) als Gegenstück zu den Procès-verbaux des séances de l'Académie royale de peinture et sculpture, herausgeg. von de Montaiglon, Paris 1875. Für die gütigst gewährte Einsicht in die Originale

sei dem Institut auch an dieser Stelle geziemend gedankt. — Vergl. zum Folg. das Kapitel: Théories dans l'architecture bei Lemonnier.

[45] Er liest als Nachfolger Franç. Blondels von 1687—1718.

[46] Er ist Premier Ingénieur et Inspecteur Général des Ponts et Chaussées du Royaume und gab 1743 eine Description de ce qui a été pratiqué pour fondre en bronze d'un seul jet la figure équestre de Louis XIV . . . heraus.

[47] R. Freart Sr de Chambray: Parallele De L'Architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont escript des cinq ordres, sçavoir Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignola, B. Barbaro et Cataneo, L. B. Alberti et Viola, Bullant et Delorme, comparez entre eux . . .

[48] In der Neuausgabe von 1696: Cours d'architecture.

[49] 1. Ausgabe Paris 1745, 2. Ausgabe durch P. Patte: Oeuvres d'Architecture de Mons. Boffrand . . . Paris 1753. (Ein Exemplar dieser sehr seltenen 2. Ausgabe auf der *HStB.*).

[50] Gerland S. 57.

[51] Er legt z. B. der Akademie Grund und Aufriß der Moschee Solimans in Konstantinopel vor (5. Aug. 1709). Die Akademie unterhält sich auch über chinesische Bauten, qui ont des choses assez particulières dans la construction et dans les ornements (31. Aug. 1711).

[52] Vergl. Journal du Marquis de Dangeau Bd. XIV, 6. März u. 25. Juni 1713. Der Mercure Galant bringt im Märzheft das „Compliment à S. A. E. Monseign. le Duc de Bavière par le curé de Surêne et de Putaux", im August eine begeisterte Ode an Max Emanuel. Zum Dank für diese Huldigung setzte der Kurfürst dem Herausgeber 1714 eine jährl. Pension von 300 Livres aus — eine fürstliche Form des Abonnements auf die Zeitschrift.

[53] Vergl. Dangeau, 5. Sept. 1713.

[54] Rossignol, tapissier de S. A. E. de Bavière, wurde vom Kurfürsten sehr gedrängt: il a fallu travailler jour et nuit, negliger toutte autre occupation, pour le servir avec la diligence et exactitude qu'il demandait . . . — Unter den Einrichtungsgegenständen sind beachtenswert: viele Gobelins, un grand lit de broderie, un grand lit de tapisserie, un lustre d'ivoire de S. A. E., le bureau de la chine, le cabaret de la chine. Die einfacheren Möbel fertigte Rossignol, die kostbaren Lallier, tapissier du roy; Möbelstoffe lieferten Caranda und Calles, marchand de Paris.

[55] Vergl. den Artikel Cuvilliés d. Aelt. (Hauttmann) in Thieme's Allgem. Lexikon der bildenden Künstler.

[56] Das Haus in St. Cloud wurde nach der Abreise des Kurfürsten an einen Mons. Dechamps verkauft; es ist heute nicht mehr nachzuweisen.

[57] Veröffentlicht bei Heigel, Quellen und Abhandlungen, 1. Folge. S. 253 ff.

[58] Abrechnung v. 29. III. 1715: . . . pour l'achât des arbres fruitiers et le payement des ouvriers qui ont travaillé au bâtiment de St. Cloud

selon leur mémoire la somme de 5278 Livres. — Plus payé au vitrier Blanquet et au serrurier Dupont selon leurs mémoires et le certificat du sieur Effner architecte pour les ouvrages faits à St. Cloud 606 Livres. Das mémoire des Schlossers Dupont testiert Effner unterm 22. März. Dupont, „serrurier de S. A. R. Monseign. le duc d'Orléans", ist sicherlich nicht der einzige Künstler des späteren Regenten, Max Emanuels Nachbarn in St. Cloud, mit dem Effner persönlich in Berührung kam.

[187] Kemetin = Kemnat, alter Name der Schwaige Nymphenburg bevor sie in kf. Besitz kam.

[188] Mit Rücksicht auf die eingehende Darstellung bei Paulus, Enr. Zuccalli, wird hier die erste Bauperiode nur kurz behandelt.

[189] Vergl. z. folg. „Die Entwürfe Robert de Cottes für Schloß Schleißheim." (Hauttmann).

[190] Herr Konservator Haggenmiller hatte die Güte, mich auf diesen beim Landbauamt verwahrten Plan aufmerksam zu machen. Durch diesen Aufriß wird die in dem eben erwähnten Aufsatz ausgesprochene Vermutung, Zuccalli habe den Mittelteil flach schließen lassen, hinfällig.

[191] Montesquieu: Schleissheim est triste: la maison est trop grande pour la cour de l'Electeur. — Montesquieu, der einzige kritische Kopf unter den angezogenen Reiseschriftstellern (s. S. 61), formuliert die französischen Einwände gegen den Bau: C'est une grande et belle maison; c'est un grand palais. Il y a pourtant de grands défauts dans l'architecture: les portes petites comme les fenêtres; les fenêtres, en certains endroits, si basses qu'elles n'ont guère que leur largeur de hauteur. Le portique et l'escalier sont à la manière d'Italie; mais cela n'est pas de bon goût: les metzanins sont trop bas. Du reste cela fait une grande maison.

[192] Vergl. Effners „Haupt-Ueberschlag" vom 6. April 1719: . . ingleichen muß gegen dem Hof in der Breite des Pavillon, wo de facto ein Schieß (Schmeller: Seite eines Gebäudes, die vom Grund bis zur Firste eine stätige senkrechte, ein Viereck mit daraufgesetztem Dreieck vorstellende Fläche bildet, Giebelseite . . .) ist, ein großes Gesims, umb einen Pavillon zu formieren, völlig abgebrochen; mit zwei Pilastre ausgeladen: auch oben mit einem Dachfenster gemacht: und die Seuchen (Dachtraufen) wie das Gesims mit Kupfer belegt werden . . .

[193] Aehnliche Oberstöcke bei Boffrand, vergl. Malgrange I, Würzburg.

[194] Letarouilly, Edifices de Rome Moderne, II. 182, 186.

[195] Von N. Stuber gefaßt; heute im Südpavillon aufgestellt. (Tf. X b).

[196] Die Fenster der drei Nebenachsen beiderseits erst 1724 verändert, nach dem Dieselstich.

[197] „Von flachem Eisen mit Lilien, Reichsäpfeln und Kronen", 1703 vom Hofschlosser Melchior Aigner angefangen, von 1725 ab fertiggemacht.

[198] Küchel. — Vergl. auch Architectura civilis in Compendio (*HStB.* Cod. iconogr. 194): „Item in dem Hoff und Gebäu, wo ein Herr zu logiren hat, da sollen keine Kuchen, Keller, Stähle, Holz-gewölber und

was sonsten zum Haußwesen dienen mag, gesehen werden, auf daß alles pompos und magnifique herauskomme".

[199] In der Höhe der nördlichen Quergalerie läuft heute noch ein unterirdischer Gang vom Neuen zum Alten Schloß.

[200] Wie man in Deutschland solche Nebentreppen auffaßt sagt die erwähnte Architectura civilis: „Die ordinaire Scalae Secretae dienen zu nichts mehrers, als die Venus heimlich adorieren zu können, so nicht sonderlich von nöthen wäre."

[201] Motté arbeitet 1725—27 daran.

[202] Gerade aber bei Boffrand finden sich häufiger italienisierende Repräsentationsstiegen. Vergl. Palais de Nancy, Malgrange II, Würzbourg.

[203] Die hier aufgestellten Schwanthalerschen Modelle wirken barbarisch.

[204] Im Peristyl meint man es seien direkt natürliche Muscheln in einer Gipskandierung verwendet.

[205] Protokoll der Baukonferenz vom 29. Dez. 1725: „Verglichen mit Herrn Zimmermann wegen denen Brustbildern nach Schleißheim, dazu das model in dem antiquario zu nehmen."

[206] Solche Füllungsfelder werden, bes. bei den Täfelungen, in den Werkrechungen als „Piläster" bezeichnet — ein Wink für die Entwicklungsgeschichte.

[207] Bouchefort Hauptsaal; Palais de Malgrange, Projekt II Speisesaal u. a.

[208] Abgeb. im Münchner Jahrbuch 1911 II.

[209] In Schleißheim ist größtenteils bayerischer Marmor verwendet. — 1713 schenkte Max Emanuel dem Fürsten Trautson in Wien, „welcher sich für das höchste Churhaus gar wohl gesinnet gezeiget", „Marmorstein zu einer Stieg"; 1718 wurde in Hohenschwangau eine Marmorstiege für Bonn nach einem überschickten Modell gehauen, die der Kurfürst seinem Bruder zum Geschenk machte. Renard XCIX S. 202.

[210] Das Ueberwiegen der Stucktechnik, die Nähe Italiens und die Abhängigkeit vom Ornamentstich erklären die bisweilen auffällige Verwandtschaft der Formen Effners mit denen der südfranzösischen Régence, vergl. L. Deshairs, Aix-en-Province. Dieser Provinzstil reicht mit den Ornamentstichen Toros (1672—1731) in die führende Kunst hinein.

[211] Einige Anhaltspunkte geben die nicht sehr starken Beziehungen Effners zu Nicolas Pineau (1684–1754), der ebenfalls eine Zeitlang bei Boffrand studierte und 1717 nach St. Petersburg ging. (Vergl. E. Biais.)

[212] Beispiel: Faunsköpfe am Kaminspiegel des Stukkaturkabinetts.

[213] Ein Vergleich des Schlafzimmers mit der Antekammer zeigt, wieviel besser auf dieser Stufe der Stuck die Intentionen Effners verwirklichen kann. Das frohe Linienspiel wirkt in den Schnitzereien der Täfelung schwerer, „hölzern".

VITA.

Ich bin am 10. Februar 1888 in Landau i. d. Pf. geboren als Sohn des jetzigen kgl. b. Majors a. D. Victor Hauttmann und Amaliens, geb. von Chlingensperg auf Berg. Nach Absolvierung des Gymnasiums zu Zweibrücken studierte ich Kunstgeschichte an der Universität München von W.S. 1906/07 bis S.S. 1910 mit Ausnahme des W.S. 1908/09, wo ich an der Universität Berlin zu den gleichen Studien eingeschrieben war. Für meine Arbeit «Münchens Kunstleben im 18. Jahrhundert» wurde mir von der Universität München am Stiftungsfest 1910 der Preis zugesprochen. Am 19. Juli 1910 bestand ich das Examen rigorosum. Als Lehrern danke ich den Professoren Furtwängler †, Lipps, Riehl †, Voll, Wœlfflin und Wolters.